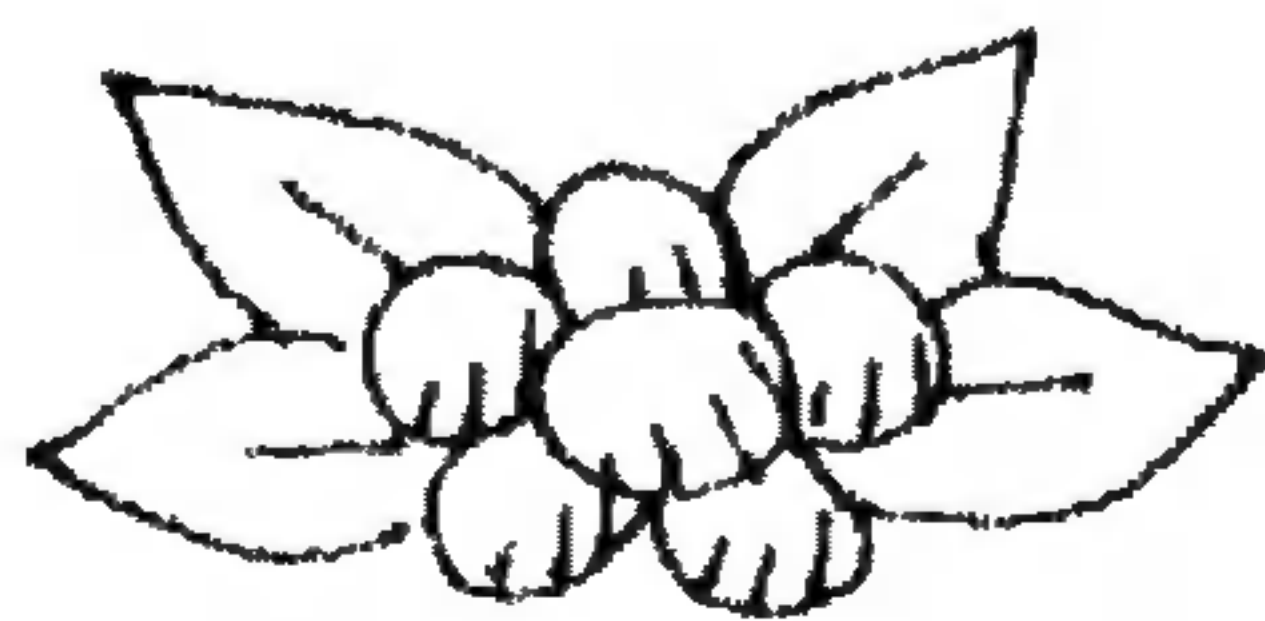


د. صلاح فضل

قِرَاءَةُ الصُّورَةِ

وَصُورَةُ الْقِرَاءَةِ



دار الشروق

قِرَاءَةُ الصُّورَةِ
وَصُورَةُ الْقِرَاءَةِ

الطبعة الأولى
١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دارالشروق
أسسها محمد المصطفى عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيويه المصري - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب : ٣٣ الجانوراما - تلفون . ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

د. صلاح فضل

قِرَاءَةُ الصُّورَةِ وَصُورُ الْقِرَاءَةِ

دار الشروق

من جماليات الفنون البصرية

قراءة الصورة

- ١ -

تعودنا في الأدبيات العربية أن نفهم من كلمة الصورة دلالتها الحقيقية والمجازية في الآن ذاته، فهي الشكل البصري المتعين بمقدار ماهى المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية، بحيث أصبحت الصورة الشعرية مثلاً تقف على نفس مستوى صورة الغلاف، وصار من الضروري أن نميز بين الأنواع المختلفة للصور في علاقتها بالواقع الخارجى غير اللغوى، حتى نستطيع مقارنة منظومة الفنون البصرية الجديدة ونتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية، خاصة أن إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتيجيات التواصل الإنسانى يجعلها بؤرة إنتاج المعنى فى الثقافة المعاصرة؛ فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم فى إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحه، حيث يقوم الإعلام بدور الإعلان ويتم توجيه الرأى باستثارة الحساسية الجمالية للمتلقى، وتنفجر أكبر ثورة للمعلومات عبر شبكيات النقل الكونى للصور البصرية واللغوية فى الوقت ذاته. ولكى نتبين بالصفاء اللازم الأنواع المختلفة للصور غير اللغوية يكفى أن نميز بين الحالات التالية بشكل عفوئى :

- صورة فوتوغرافية لأحد الأطفال .

- رؤيتنا له بطريقة مباشرة .

- ملاحظه المائلة فى ذاكرتنا وهو غائب .

- صورة فنية مرسومة له .

- حركته المسجلة على شريط « فيديو » .

وهناك طرائق عديدة لتحديد الفوارق النوعية بين هذه الظواهر التصويرية ، وربما كان الوسيط ، أو « الحامل » كما يسميه علماء نظرية الصورة المعاصرون هو أقرب الوسائل إلى استجلاء تلك الفوارق النوعية ، ففي الحالة الأولى يتمثل هذا الوسيط في الورق المعالج كياويا حتى تنضح فيه الفوتوغرافيا ، أما في الحالة الثانية فإن الحامل هو شبكية العين ونظامها في الرؤية ، ولا وجود لهذين النوعين من الوسائط في حالة الذكرى التخيلية التي تلعب فيها عمليات الاسترجاع والتكوين الذهني دورا مازال خاضعا للبحث والتحليل في علم نفس المعرفة والذاكرة . وفي الحالة الرابعة فإن قطعة القماش التي تم الرسم عليها بالزيت أو الألوان المائية هي التي تقوم بدور الوسيط المادي في الصورة ، ويبقى شريط الفيديو في الحالة الخامسة باعتباره الحامل لمنظومة الصور المختزنة فيه .

وقد يسفر هذا التصنيف الأولي للصور المرئية عن نتائج أكثر عمومية ، إذ يصبح بوسعنا أن نعتبر الصورتين الأولى والخامسة تسجيليتين ، أما الثانية فهي طبيعية ، والثالثة ذهنية ، والرابعة إبداعية . لكن يظل هناك سؤال مطروح عن طبيعة الصورة وكيفية تشكلها حتى تتمثل في هذه التجليات المختلفة ، وعن القواسم المشتركة فيما بينها . ويبدو أن العمليات التكوينية للصور لا تخرج في مجملتها عما يلي :

- الاختيار من الواقع المنظور .

- استخدام العناصر المشكلة للصورة .

- تركيبها في نسق منتظم ينتج دلالة ما . من هنا نستطيع التقدم بتعريف للصورة ، من الوجهة السيميولوجية ، باعتبارها علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية :

مادة التعبير وهي الألوان والمسافات ، وأشكال التعبير وهي التكوينات

التصويرية للأشياء والأشخاص ، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى .

بيد أن هذه الصور لا تقدم إلينا في الوسائط البصرية الحديثة صامته ، بل هي معجونة بالأصوات اللغوية والموسيقية ، تتداخل معها وتكيف معناها وتصبغ رؤيتنا لها وإدراكنا لدلالاتها ، بما يجعل عملية التراكب أكثر تعقيدا من هذا النموذج المبسط وبالتالي أشد ثراء وفاعلية في تحريك استجاباتنا الجمالية وخلق أفق توقعاتنا المعرفية .

مفردات النص البصري :

هناك نموذج مبسط في نظريات الاتصال تعتبر الإشارة إليه ضرورية في سياق التحليل النقدي للفنون المستحدثة ، لتحديد المجال الدقيق الذى ينصبّ عليه الكلام ، ودرجة تعالقه وارتباطه بالمجالات الأخرى . ويعتمد هذا النموذج على الثلاثية الشهيرة : « المرسل : الرسالة : المتلقى » الكامنة خلف كل عملية تواصل مهما كان نوعها ومستواها ، لكنه لا يلبث أن يتجاوزها ليمضى قدما في بحث مختلف العناصر التى تدخل في تكوين كل طرف وعلاقاته العديدة . مع الأخذ في الاعتبار أن معنى الرسالة لا يتوقف على مجرد وجود هذه العناصر ، وإنما على نوع النظام والتراتب الذى تحققه فيما بينها .

ولكى نتضح لنا أبعاد هذا النموذج بوسعنا أن نقارن بين أشكال النصوص المختلفة . فالنص الأدبي - عندما يكون مسرحية مطبوعة مثلا - يصدر عن مرء واحد هو المؤلف ، يركز في تكوينه على قواعد الجنس الأدبي المسرحى التى تشر كود الإرسال أو شفرته ، مع إدخال بعض التعديلات الجزئية عليه حتى يحقق نسبة عالية من الإبداع ويحتفظ بعملية التواصل في الآن ذاته ، والقارئ واحد أيضا في كل حالة على حدة أو مجموعة محددة تشكل حلقة من القراء ، والرسالة هى المسرحية بكل تركيبها وتكويناتها وإشاراتنا الموظفة لعناصر عديدة . وقناة التوصيل

المادية هي الخطوط المطبوعة في النص المكتوب . فإذا كان المرسل واحدا وثابتا لا يتغير فإن المتلقى يختلف من قارئ إلى آخر ويتزايد بعدد ما تكسبه من قراء جدد، والنص ذاته لا يختلف إلا بنسبة يسيرة محدودة عند كل طبعة تخرج للسوق من المسرحية؛ أي أن الطابع الغالب على هذا النص هو الثبات في طرفيه الأوليين، المرسل والرسالة . والتغير الشديد المستمر في الطرف الثالث . فإذا ما قدم هذا النص في عرض حتى تغير الموقف بشكل لافت ، فالمرسل لم يعد فردا، بل أصبح جماعة تشمل المؤلف والمخرج والممثلين ومصمم الديكور وواضع الموسيقى التصويرية والمكان وشكل القاعة والإضاءة وكل الأجهزة والعناصر المساعدة، وهي بطبيعتها عناصر تختلف في درجة ثباتها وتغيرها بين كل عرض حتى ، فالمؤلف لن يتبدل ، لكن الممثلين وبقية المشاركين قد يتغيرون قليلا أو كثيرا مما يسهم بطريقة ما في تعديل الرسالة المسرحية واختلاف مفرداتها من أداء إلى آخر، مما يجعل العروض متنوعة ومتعددة . أما الجمهور فهو الطرف الثالث الذي يتلقى العمل بشكل جماعي ويستجيب له تحت تأثيرات كثيرة لا تدخل في حسابان القارئ المنفرد، فهو يتشكل من أمواج متتالية من نوعيات مختلفة من أعمارها وجنسها وثقافتها عند كل عرض على حدة، ومعنى ذلك أن الطابع الغالب على العروض المسرحية هو التغير والتحول، مما يجعل كل عرض يوشك أن يكون « نصا » قائما بذاته .

وبين هذين الطرفين المتباعدين يقع نص الفيلم أو الدراما التليفزيونية في منطقة وسطى، فهو ليس أحادي الإرسال مثل النص الأدبي المطبوع، بل جماعي متعدد تترك فيه عناصر بشرية وتقنية كثيرة، لكنه يتميز بخاصية أساسية تتمثل في « تثبيت التصوير »، مما يجعله نصا مرثيا محددًا وقابلا للتحليل على كثرة عناصره وتداخلها وتراكبها المعقد، ويجعله بالتالي قابلا لإجراء آخر في غاية الأهمية من ناحية المعنى الذي نستخلصه منه عند المشاهدة / القراءة، وهو ترسيم كيفية التراتب الهرمي بين عناصره المختلفة دون خلل كبير، وذلك لتحديد الأنساق الدلالية المنبثقة منها .

وإذا كانت الصورة - كما حددناها آنفا - تظل دائما في ذروة هذا الهرم مسيطرة على ما سواها ، فإنها لابد أن تشمل الجانبين المنظور والمسموع معا ، أى تصبح الصورة الناطقة المتحركة . لأننا عندما نجرى تجربة بسيطة لتخفيض مفتاح الصوت والإبقاء على الصور المرئية ، أو تتبعها دون قراءة الترجمة المصاحبة للغة لا نعرفها ، ونحاول متابعة المعنى الناجم عن التعبير بالوجه أو الحركة لما بقيت نسبة كبيرة من دلالة العمل الفنى . وهذا يختلف بطبيعة الحال عن السينما الصامتة التى كانت مخططة أصلا لتعويض هذا النقص باختيار الحركات البصرية الدالة على المعنى دون حاجة للأصوات . على أن المسموع فى النص المرئى لا يقتصر على كلام الممثلين ، بل يشمل حزمة كبيرة من الأصوات الطبيعية والموسيقية المبتوثة بنظم مركبة لتحقيق وظائف عديدة تتمثل فى محورين :

أحدهما محاكاة الواقع بتمثيل معطياته الحسية فى أصوات الطبيعة وضجيج الحياة واحتكاك المواد وارتطام الأجساد .

وثانيهما تأويل هذا الواقع بشكل خاص فى الموسيقى التصويرية ، فالضربات الإيقاعية هى التى تكثف لحظات الخوف والترقب ، والأنغام الشجية الهادئة التى تنساب خلال التذكر مثلا هى التى تعتبر مفتاح العواطف والانفعالات . وتلعب الإضاءة بمستوياتها العديدة دورا هاما فى هذه المنظومة المركبة مما جعل التقنيات الحديثة فى التصوير تضاعف من إمكانات التعبير بالصورة ، ويكفى أن نتذكر النقلة الكبرى من الأبيض والأسود إلى الألوان العديدة والتراوح الممكن بينها وما ترتب عليها من طرق التوظيف الدلالى « مثل إدماج مشاهد الماضى فى الحاضر عبر عملية « تناص » داخلية فى الصور المرئية ، يكفى أن نتذكر ذلك كى ندرك خطورة عنصر الضوء فى تشكيل الأنساق التصويرية وتوليد دلالاتها المختلفة .

تراتب عناصر النص :

لكن المهم لنا الآن فى هذه المقاربة التمهيديّة أن نلاحظ دور التراتب فى انبثاق الدلالة « فقد يبرز هذا الجانب الصوتى مثلا ، فى الحوار أو الموسيقى أو صوت

الانفجار ويطغى على بقية أنساق العلامات المركبة في النص المرئى ليحتل مركز البؤرة المولدة لمعناه ويتعين على بقية العناصر أن تنتظم وفقا لمقتضاه .

بيد أن هذا الترتيب لا يصنعه النص وحده ولا يفرضه على كل المشاهدين ، إذ إن علينا أن نتوقع درجة مرنة من مشاركة المتلقين في إنتاجه ، فهناك من يركز في إدراكه للعمل المرئى على جملة الرسالة المنبثقة من تناغم مفردات النص البصرى كلها . فيوزع انتباهه على المنظومة الشاملة بالعدالة الكافية . وهناك من يركز وعيه في الجانب الحسى لأجساد الممثلين والممثلات وأشكال ملابسهم وتغيرات مناظرهم وحركاتهم بطريقة تصرف اهتمامه عن متابعة المعنى الأساسى لتطور الحدث ، فإذا بالغ الممثل أو الممثلة في التركيز على هذه الخاصية دخلت في تكوين النموذج الذى يقدمه بجملة ملامحه الحسية والمعنوية ، ويتوقف نجاحها حيثئذ على درجة تمثيلها للنموذج الإنسانى واتساقها مع بقية المؤشرات فيه . وهناك مئات الأمثلة الدالة في هذا الصدد ، نكتفى منها فحسب بمثال واحد من مسلسل « ليالى الحلمية » الذى اكتسب خاصية الأعمال الكلاسيكية على الشاشة الفضائية العربية وأصبح نموذجا للتوافق الجميل بين الإبداع الفردى لأسامة أنور عكاشة والمشاركة الجماهيرية الناجمة لفريقى الأداء والإخراج ، نذكر على وجه التحديد شخصية « نازك السلحدار » وأداء الممثلة القديرة صفية العمري لها ، فطريقة تزجيج الحواجب ورسم العيون قد دخلت في تكوين نموذج المرأة الشهوانية المترفة المزوجة المولعة بالتصايب والإغراء المشروع ، والتي تعلو فيها نبرة الأنثى على إيقاع الأم أو الزوجة ، وقد ذهب هذا الشكل بعيدا في ذاكرة الجمهور المتلقى في مصر ودخل في تكوين أخيلته منذ أوائل التسعينيات حتى الآن ، إلى درجة أن نماذج السيارات الحديثة أصبحت توصف في لغة رجل الشارع بأن لها مقدمة مثل « عيون صفية » ومؤخرة مثل عجيزة الراقصة الفلانية . أى أن بروز هذا الجانب الجسدى واحتلاله البارز لموقع الصدارة في انتباه المشاهد العادى لا يقتضيان بالضرورة غياب الدالتين الاجتماعية والتاريخية للعمل الفنى ، بل سرعان ما ينتظم مع بقية المؤشرات النصية لتشكيل الإطار الثقافى الملائم للعمل الدرامى المتخيل .

من جماليات الفنون البصرية

قراءة الصورة

- ٢ -

مع أن النص المرئي تمثيل للواقع ، إلا أنه في حقيقة الأمر خلق لواقع جديد من الزمان والمكان ، ومن ثم فإنه يتميز بالحركية والتوتر وامتلاك إيقاعه الخاص ، ولا تقع مفرداته في سلسلة طولية بنظام التعاقب بل تتبع بلاغتها الخاصة المتراكبة ، تستخدم حيل التقديم والتأخير ، الإيجاز والبطء ، المجاز والحذف ، وتنتج معناها اعتمادا على موقع كل وحدة بالنسبة للوحدات الأخرى ، فإذا عمد المصور مثلا إلى تقريب صورة العجلات الأمامية للسيارة المتحركة ثم لم تنفجر هذه الإطارات بعد ذلك أو تصدم أحد المارة كانت اللقطة إطنابا معيبا يخل بأصول إنتاج المعنى وربط متتاليات الصور في «مونتاج» نحوي متماسك ، خاصة إذا لاحظنا أن المقصود بالتركيز عليها لم يؤدّ إلى الكناية المعهودة عن شدة السرعة ومايصحبها من أزيز صوتي حاد ، فإذا فقدت اللقطة المقربة وظيفتها كعلامة دالة على شيء آتٍ أصبحت عبثية ودعت المشاهد للبحث عن دلالات أخرى مما يؤدي إلى تعديل به النص البصري وإعادة تفسيره . وأهم مايعيننا تأكيداً بالنسبة لمفردات النص البصري أن الصورة بأبعادها الثلاثة من مادة وشكل ودلالة هي التي تمثل وحدته البنيوية وتخلق واقعه الجديد ، ومن ثم فإنها تصبح المجال الحيوي لتمثيل حركته وتحديد إيقاعه .

وقد مضى زمن بعيد على الإنسان وهو يثقف لغاته البشرية ويرهف وسائلها

الموسيقية في تشكيل الصور السمعية ، كما أخذ ينمى قدراتها على الإيهام بالصور البصرية المتخيلة عبر الفنون الشعرية والسردية ، لكن التقنيات الجديدة عليه في هذا القرن العشرين قد وضعت في موقف غير مسبوق ، فعليه أن يعيد خلق الصور البصرية وينفث فيها حياة لم تتح لها من قبل في الأنماط التشكيلية القديمة ، ويزاوج بينها وبين اللغة بما يجعلها مفتوحة على نظم إشارية متعددة ومتداخلة ، عليه أن يجسدها ويترك فيها ثغرات للتخيل اللامرئي حتى لا يحرمها من ثراء الإيحاء ، عليه أن يعثر فوق سطح الواقع المتصلب على وسائل للرمز ومعادلات للأسطورة حتى يتغلب على فقر الأشياء وصمتها ويعيد شحنها بالدلالات المتراكمة في طبقات اللغات الإنسانية ومتخيلها العريق . عليه أن يستقطر في عمل فني واحد خلاصة تجربته الجمالية في فنون الكلام والرسم والتشكيل والموسيقى والتعبير الجسدي الراقص كي يبرز شعر الحياة دفعة واحدة مكتملة .

لكن صناع النص البصري الحركي ، سينمائيا كان أم تليفزيونيا ، ليسوا جميعا فنانيين من طراز رفيع ، ولا تشغلهم دائما الرسالة الثقافية لعملهم ، منهم من يتطلع بلهفة لتحقيق هذه الرسالة ، لكن منهم من يكتفى بالتكيف مع الشروط الاجتماعية لصناعته وينجح في التعامل المادي النفعي معها ، ومنهم من يود أن يجمع بين الطرفين فيرسم لنفسه صورة الفنان القدير ويشبع طموحاته وحاجاته للشهرة والذيق في الآن ذاته .

فلما أي حد تسمح المواضع الاجتماعية والشروط الثقافية لعالمنا العربي بتقديم نماذج إبداعية فائقة من النصوص المرئية؟ وهل ينبغي الاكتفاء بجدلانية الإنتاج والاستهلاك أم يتعين على الفكر النقدي أن يغامر في هذا الميدان الجديد فيحاول استيعاب العوامل الفاعلة في تشكيل هذه النصوص والمحددة لجمالياتها اعتمادا على حصيلته الوفيرة من فنون الكلمة وخبرته الضئيلة حتى الآن بفنون الحركة العصرية؟ وقد يكون من الملائم لهذا الاختراق أن نثبت النظر على أكثر النماذج شعبية وخطورة ، وهو الدراما التليفزيونية ، لا لأنها هي التي تسرق جمهور السينما وتحيل البيوت إلى صالات عرض مستمر ، ولا لأنها هي القادرة على محو الأمية

البصرية بإدخال ملايين المشاهدين من أعمار متفاوتة ومستويات « سوسيو ثقافية » متباينة إلى دائرة المستهلكين اليوميين للفنون المركبة فحسب ، ولكن لأنها الوريثة الحقيقية لمنظومة معقدة من فنون الكلمة والحركة والتشكيل البصري ، تصبها في نص جديد ، يستوعب معطيات الإبداع الإنساني ويشكل ملامح خبرته الراهنة .

سؤال السلالة :

يبدو أنه من الضروري مبدئيا لفهم آليات التواصل الثقافي عبر التليفزيون وتحليل طبيعة المكونات الفنية والتوجيه الاستراتيجي للدراما فية أن نطرح سؤالا عن الآباء الشرعيين له وما ورثه عن كل منهم . وإذا كان الخطاب الإعلامي المؤطر للبحث الإذاعي والتليفزيوني من بعده يدين في نشأته وفلسفته لضرورات الإعلان ومحدداته ، سواء كانت الهيئة المعلنة هي المؤسسات الاقتصادية والتجارية فحسب كما حدث في العالم الرأسمالي إبان هذا القرن ، أو هي السلطات المالكة لوسائل الإعلام والحاكمة من خلاله كما يحدث في العالم الثالث حتى الآن ، فإن الأشكال الفنية التي تنبت على سطح هذا الوسيط الإعلامي وتنمو بشروطه لابد أن تتشكل جماليا بطريقة تجعل مقاصدها ملائمة لأهداف المرسل . وربما كان السرد في أبسط تكويناته هو الوسيلة المثلى للدعاية ، إذا يكفي أن نعرض صورة لوجه ملء بالبقع والنمش والبثور ، ومشهدا على التوالي لاستخدام « الكريم المعالج » ، ثم صورة تالية للوجه ذاته وقد أخذ يرق بالصحة والجمال كي نفهم الرسالة الإعلامية ودلالاتها بوضوح كامل . فبلاغة المتتاليات التصويرية تقاس بمدى إيهامنا بالربط السببي بين المشاهد ، بالرغم من إدراكنا التام — عند التأمل — لعملية « الفبركة » المتمثلة في صناعة الإعلان ، وخضوعه لمتخيل وهمي يزعم مضاهاته للواقع الخارجي ، إذ إنه على فرض سلامة المعالجة الطبية ، فإن المعالجة الدرامية تتمثل في اقتطاع مشاهد محددة وموجزة من آلاف الصور الواقعية الممكنة واختيارها بالذات ، ثم ترتيبها بشكل منظم ينتج هذا المعنى الرائق مثل صفاء الوجه بعد العلاج ، فالاختيار وتوظيف العناصر وتركيبها هو الذي يجعل للمتتالية البصرية دلالة تختلف جذريا

عما كانت عليه في الواقع الخارجى مع تمثيلها له ، لأن تشابك العناصر وتشتتها في هذا الواقع يفرغانها من المعنى ؛ إذ ربما يكون الشفاء لأى سبب آخر سوى هذا العلاج .

وقد تبين لدارسى التسويق التجارى منذ عهد الإذاعات المسموعة العلاقة الطردية بين رواج المنتجات المعلن عنها وطول فترة الاستماع للتمثيلات الإذاعية المسلسلة « إذ إنها هى التى تضمن تعلق المستمع بمتابعة الأحداث وانتباهه لما يث خلالها من إعلانات وارتفاع معدلات الإقبال على المنتجات المعلن عنها ، مما جعلهم ينصحون الإذاعات حيثئذ بالبحث عن برامج درامية جاذبة للجمهور واستثمارها في الترويج الإعلانى . وقد ورث التلفزيون هذه الخاصية بامتياز ، مما نجمت عنه علاقة وثيقة بين شدة جاذبية الدراما المسلسلة من ناحية وقيمة الإعلانات التى تتخللها من ناحية أخرى » مما يجعل الجانب الاقتصادى حاسما في تشكيل هذه الأعمال ويغرى بالإنفاق السخى عليها حتى تصل لأعلى مستوى من القوة والجاذبية والتأهيل لابتلاع « طعم » الإعلان المصاحب لها . أما البعد الإعلامى السياسى لما لكى هذه الوسائل والمهيمنين عليها فيتمثل في اختيارهم للمادة الفكرية والفنية ، وممارستهم لأشد أنواع الرقابة فاعلية في الفترة الراهنة وهى « رقابة التسويق » التى تصنع مصفاة دقيقة لاينفذ منها في الدراما التلفزيونية إلا مايتسق مع توجهات أكثر المجتمعات العربية محافظة وتقليدية ، مما يهدد بشكل جدى المستوى الفنى لهذه الأعمال المحايدة ، ويقيم لونا من التناغم الخفى بين نشرة الأخبار والدراما التلفزيونية اعتمادا على استراتيجية موحدة وصارمة ؛ تبشر بأيدولوجية السلطة وتسعى حيثما لتعزيزها .

وإذا كان التلفزيون كما أسلفت قد جعل التمثيل الدرامى مشهدا يوميا أليفا لكل الناس ، حيث أخذ الأفراد العاديون يمضون وقتا أطول في متابعة العروض التمثيلية أكثر من مشاركتهم في علاقات اجتماعية متبادلة ، أو نشاطات إنسانية متنوعة ، فإن المرأة على وجه الخصوص هى المخاطب الرئيس في هذه العروض ، مما يجعل الحساسية النسائية واختياراتها المفضلة تتمتع بأولوية واضحة في تصميمها

وتنفيذها . فهي المشاهد الأكثر عددا وأعظم فعالية في تقبل الإعلان والإعلام معا والتأثير السلوكي بهما ؛ إذ إنها المشتري الاستهلاكي للسلع والحافظ الأمين للقيم الأيديولوجية المستقرة ، وهي العنصر المؤثر في العصر الحديث على التوازن الاجتماعي بعد بروزها على مسرح الحياة العامة ، وحتى في تلك المجتمعات التي ماتزال المرأة فيها في دائرة الظل شكلا فإن تصميم البرامج ومعايير الرقابة وسقف الحرية الإبداعية ، كل هذا يقاس دائما بها كمخاطب مفترض لهذه الوسائل الإعلامية . من هنا فإن كتاب الدراما التلفزيونية وفريق صناعتها يحرصون على تكييف إنتاجهم بحدود الحساسية النسائية ومتطلباتها الدقيقة .

وقد امتص التلفزيون خلال تبلوره كجهاز رئيسي للاتصالين الثقافي الاجتماعي كل الأعراف والمفاهيم السابقة عليه ، وهي الأعراف التي تطورت عبر الراديو والسينما ومسرح المنوعات والروايات الميلودرامية المثيرة التي أصبحت نموذج التمثيل الدرامي الأكثر شعبية وذيوعا في جميع الأوساط والبيئات . و«الميلودراما» في أساسها مسرحية كوميدية بلا فكاهة حقيقية ، تعتمد على موضوع جاد نسبيا ، لكنه معالج بطريقة الإثارة والتهويل ، بهدف توليد الإنفعالات الحادة عند المشاهد ، دون الاعتماد على منطق الحياة العميق وقوانينها السببية المقنعة ، وأهم عناصرها جذب الانتباه بتعليق الأحداث عند نقطة مفصلية تلهث لها الأنفاس .

ومن المعتاد أن تتضمن انتصارا سطحيا للعدالة الإنسانية وتغليباً مقصوداً لقيمها على حساب المستوى الشعري الأصيل ، حيث تقود الأحداث إلى غلبة الفضيلة على الرذيلة ، وتعزيز جانب المثالية في المنظور الأخلاقي المنسوب لجمهور المشاهدين ، وبعبارة أخرى يتم التحكم في بنية النص ومصير الشخصيات وطبيعة المواقف بهدف الوصول إلى حل يرضى توقعات المشاهدين الأخلاقية ونزعاتهم العاطفية مما يرفع درجة التركيز على الجانب الشعوري وتقديم الشخصيات مصنفة طبقاً للمعايير الأخلاقية السائدة ، وقد لعبت الدراما الأمريكية دوراً خطيراً في تقديم النموذج المضاد لهذه المعايير عند وصول الأعمال المحلية لدرجة التشبع ، وعرضت صورة جديدة لإنسان القارة المتفوقة وهو يعيد تشكيل مجتمعه وعلاقاته

بمنطق عارم ومستحدث وجذاب .

فإذا كان الإعلان هو أبو الدراما التليفزيونية والحساسية النسائية هي التي تصنع إطار تلقيها فإن الرحم المولد لها هو « الميلودراما » المنحدرة من سلالة المسرح والسينما والرواية المطبوعة ، وقد ورثت عنها كثيرا من الخواص النوعية التي يعتد بها ويتوقعها جمهور المشاهدين ، مما أصبح يمثل الشفرة الأساسية للدراما التليفزيونية ويحدد أبرز ملامحها في النقاط التالية :

- الاستخدام المتراخى للزمان والمكان ، بحيث تميل الأحداث إلى البساطة والتطويل . ولا تعتمد إلى الكثافة والتركيز كما يحدث في الأنواع السردية الأخرى .

- تنمو الأحداث في الدراما التليفزيونية في شبكة ترتبط بجماعة متعددة الأفراد . كثيرا ما تكون الأسرة هي بؤرتها المفضلة ، ولا يتوقف مصيرها على شخصية رئيسية كما نجد في أنواع السرد المغيرة ، بل تتميز بالانتشار .

- ولأنها سردية تتوزع على حلقات فإنها تنقسم إلى تشكيلات منتظمة متساوية في درجة اعتمادها على الإثارة الفاصلة المتعددة ، كى تنهى الحلقة أو تفسح المجال للإعلان المصاحب لها ، مما يسمى بالتحليق .

- تقدم فرصة نصية كبيرة لإمكانية الاستمرار بلا نهاية ، بحيث يصور كل فصل شبكة من العلاقات المتطورة بين أفراد الجماعة . يسلط الضوء فيها على بعض المواقف والعناصر المؤدية إلى ما نطلق عليه « المقطع الدلالي » .

- وإذا كانت النهاية هي التي تحدد معنى النص الكلى من الوجهة النقدية ، فإن الدراما التليفزيونية المفتوحة تظل دائما « مؤجلة الدلالة » ، أو بالتعبير السيميولوجى تعتبر « ضجيجا بلا معنى » . وقد لفتت هذه الظاهرة نظر النقاد وعلماء الجمال في محاولتهم تحديد البؤرة الرئيسية للدراما التليفزيونية « فرأوا أن الإيقاع وما يعتمد عليه من بنيتين زمانية ومكانية ترتبطان بتطور الأحداث والشخصيات هو العنصر الجوهرى فيها ، يليه النسيج النصى للعمل ودرجة توظيفه للمشاهد البصرية والحركية ، أما تأجيل المعنى وعدم حسمه في كل حلقة فهما تعبير عن غلبة الرؤية

النسوية على عالمه . ولما كانت قراءة الأعمال الروائية - ذات النهايات المحسومة - تعد من عمل الرجال ، لما تتضمن من معرفة وسلطة في الآن ذاته ، فإن الدراما التليفزيونية المفتوحة تقدم النموذج المقابل لذلك ، إذ يصبح الحوار الموصول والأحداث المتطاولة والمصائر المتحولة هي الترجمة الأنثوية لعالم مفتوح دائما على التقلبات ومشغول بجماليات الراهن عن اختراق جدار المستقبل المتحرك .

خالتي صفية والدير

من الأدب إلى التليفزيون

للكلمات طريقتها الشعرية الخاصة في محاكاة الحياة وتجسيد حركتها، لكنها عندما تترجم إلى لغة الصورة البصرية لتنتقل إلى مجال الرؤية تختلف أوضاعها بشكل جذري، فلا يصبح المؤلف هو الروائي بمفرده، بل ينضم إليه كاتب «السيناريو» بما يحذفه من مادة كلامية وفيرة، وبما يدخله من تعديلات على نسق الأحداث كي تخضع لإيقاع جديد، فهو يبرز من العناصر ما كان متواريا في النص، وينطق الشخص بعبارة حوارية توجه مسار الدلالة، يضع ذلك في يد «المخرج» الذي يصبح مدير فريق للتأليف. يعود للنصوص كي يقيم التوازن بين عواملها، وللمشاهد حتى يضبط إيقاعها، وللشخص ليحدد ملامحها وحركتها. فهو يدير عمل الأجهزة وحركة الأشخاص، مسافات الضوء واللون وحجم الصورة وطبيعة الانتقالات، كل هذا يضع المؤلف الأول في موقف جديد، فهو لا يستطيع أن ينكر أبوته للعمل المنتج، لكنه لا يتحمل مسئولية التغييرات الكبرى التي تحدث له، فيؤثر الصمت حتى لا يحرم من لذة النجاح ولا يتورط في مشاركة الفريق الذي بدل خلقته وأنتج مؤلفا بصريا جديدا يؤول الرواية الأصلية يختزلها ويحترق عالمها ليعيد تشكيلها بالحذف والمط والإضافة، وبتوزيع الأصوات والوجوه على فضاءات زمنية ودلالية جديدة.

عين الكاميرا بدل الذاكرة :

وقد حظيت رواية « خالتي صفية والدير » للكاتب القدير بهاء طاهر بإعجاب النقاد والقراء للبنية الدرامية المتجسدة فيها وللنور الشعري المتخلل لثنائها

والإحكام التقنى المسيطر عليها قبل أن تترجم إلى لغة هذا الوسيط المدهش «التليفزيون» الذى يوسع دائرة التلقى من الآلاف المحدودة إلى الملايين المفتونة، بما يجعل المشاهدة طقسا اجتماعيا عظيم الفعالية والتأثير مقارنة بالقراءة التى تعودنا عليها ونعمنا زمنا طويلا بها، دخلت المشاهدة لتمحو أثر الأمية فى تعويق التذوق الإبداعى، ولتصنع المركب الفنى الحديث المعجون بالأدب والموسيقى والتمثيل والتشكيل فى متناول جميع الناس دفعة واحدة فى الوقت ذاته منفردين أو مجتمعين منزليا.

ولكن هذه المشاهدة لابد أن تفرض طبيعتها على العمل ذاته، وذلك بتخريجه من ذاكرة الراوى كمجموعة من الخواطر المنهمرة والأفكار التأملية المتدفقة ووضعه أمام عين الكاميرا لتلتقط وجوده الموضوعى المتعين عندئذ تتم إزاحة الذاكرة بتداعياتها وتسرياتها، باستطراداتها وألوانها الشخصية وكلماتها الحميمة لتوضع الآلة مكانها ويتم استحضار الأشياء والأشخاص وتحريكها حتى تصنع أحداثا «تقع الآن» وليس فى الماضى، بما يغير المنظور والمذاق، ويعطى رؤية مخالفة تماما لما كانت تعطيه اللغة الهاربة فى طيات الزمن والمقتنصة لفرائده، عندئذ تكتسب هذه الأحداث ثقل الوجود المرئى وتحتل بؤرة الواقع الخارجى بدل أن تكون متخيلا شفيفا مراوغا مفعما بروح الشعرية اللغوية.

ولما كانت الأحداث فى الرواية مروية بلسان الصبى الذى أصبح «حسن» فى المسلسل فإن طابع الطفولة المندehشة اللاقطة كان هو المسيطر على منظور الراوى، ولأن الكاميرا - ومن يقفون وراءها - لا يمكن لهم الحفاظ على هذا الطابع فإذ عجيبة الأحداث قد أصبحت منقوعة بمرارة الكبار ومصبوغة بألوانهم، مما يجعله محددة واضحة من ناحية ومفرغة من عذوبتها الطفولية من ناحية أخرى، ولعل العنوان هو الذى يمثل قسوة هذا التحول، فعندما كان يقول الراوى «خالتى صفية» مع أنها لا تكبره إلا بعدة سنوات وتمثل نموذج الفتاة الناضجة الحسنة بالنسبة له، حتى يقع فى حبها بنفس الطريقة الأليفة التى يحب بها «فاتن حمامة» فيستشعر فى قريها حنانا غامرا ودفتا عاطفيا وديعاقبل أن يغير الحقد ساحتها،

عندما كان يقول عنها « خالتي » فإنه يرسم المسافتين العائلية والعمرية الودودتين بينهما ، أما عندما تحتفظ الحلقات للبطلية بهذا اللقب فإنه يصبح غير ملائم ولا مبرر ، فليست صفة خالة للكاميرا ولا لفريق التأليف الجديد ، وليست الممثلة البارعة « بوسى » في سن يجعلها خالة لأى واحد ممن يقفون أمامها وحولها ، الأمر الذى يكشف عن هذه المفارقة الناجمة عن انتقال المنظور من الصبى بعالمه الباطنى الجميل إلى الرصد الخارجى مع الحفاظ على التسمية الأدبية ، وكأن هذا الوسيط الثقافى الجديد وهو يحاول أن يمتص شهد الأدب ويذيقه فى خلاياه لا يستطيع أن يتمثله بكامل حلاوته . فيعتمر منه قطرات يسيرة يعيد صبها فى قنواته التواصلية دون أن يستطيع الحفاظ على ملمسها الناعم أو طراوتها المحببة .

لوازم التليفزيون :

عند انتقال الأدب إلى التليفزيون لابد أن يمر بعملية « تكييف » فنية . تخضع فيها المادة الإبداعية المكتوبة لشروط النقل البصرى عن طريق السيناريو والإخراج ، لكن ليس من الضرورى أن يقترن ذلك بنوع من « التكلف » الذى يغير النسق الأدبى بجملته ، ويفرض عددا من اللوازم التى تصبح بمثابة التقاليد شديدة الوطأة . خاصة إذا كان هناك هامش من المرونة وحرية التصرف فيها يخفف من آثارها . وسأقصر حديثى على ثلاث لوازم تمس نص بهاء طاهر بشكل لافت وهى :

- التحليق . وأقصد به تحويل الرواية إلى حلقات مسلسل . وهو أمر لا مفر منه . ويمضى متسقا مع طبيعة العمل الأدبى ومتجاوبا مع تكوينه المفصلى عندما يكون مفعما بالأحداث والتحويلات اللافتة فى المواقف الإنسانية ، بحيث تتوزع التفاصيل التى تحتشد فى العمل فتملأ كل حلقة بنصبيها العادل من المتغيرات حتى تصبح بنية جزئية غير مفرغة تتمتع بلون من الاستقلال النسبى والاتصال الكلى بالبنية العامة عبر الخيوط الأساسية ، لكن عندما يكون العمل رفيع المستوى

شعريا يتوزع على دواخل الشخص و يحلل المواقف و يصنع عالمه الغنى باللحظات المرفهة دون ازدحام بالأحداث الخارجية فإن محاولة « مطه » وإعادة شحنه بمشاهد خارجة عنه تسفر عن تبديل دلالاته و تغيير إيقاعه الأدبي ، خاصة عندما نصرّ على الوصول بعدد الحلقات إلى رقم محدد سلفا ، و تلعب الاعتبارات الاقتصادية دورا هاما في هذا الصدد ، عندئذ يتقلص منسوب الفن التليفزيونى ذاته ، ويستفحل دور الإعلان حتى يصبح هو المقصود بالعرض ، و يضطر المشاهد لتجرع كأس الدعاية المرير حتى ينعم بمتابعة الحلقات ، فإذا ما وجدها ضامرة مكررة « لا تقدم له لوحة متشابكة من المشاهد المفاجئة والأوضاع المتطورة أصيب بخيبة الأمل و اقتصر اهتمامه على الصبر حتى يرى نهاية الأمر . و أحسب أن الدراما التى تكتب خصيصا للتليفزيون وتفصل على مقاسه تصبح أكثر تكيفا مع شروطه ، أما الأعمال ذات الأصل الأدبي فليس من اللازم أن نتكلف توزيعها على هذا الصدد الطويل من الحلقات ، ويمكن أن تتم فصل فى عدة أجزاء مكثفة تحتفظ لها بإيقاعها الدرامى ، مع هش « ذباب » الإعلان عنها بقدر الإمكان حتى لا يفسد مذاق عسلها الرائق ويشوه لحظة تلقيها جماليا .

- أما اللازمة الثانية التى أخذت تتفاقم فى المسلسلات المصرية فهى « التزيم » ووضع الألحان والأغاني المصاحبة للأعمال الفنية ، وهى تختلف عن الموسيقى التصويرية الراقية التى تترجم خفقات الروح و تعبر بنعومة بالغة عما لا تقوى الأشكال و لا الكلمات على أدائه ، أما الإصرار على نقل « زفة المولد » بكامل هيئتها واعتبارها طقسا ملازما للأداء الفنى فقد يكون مبررا فى بعض الأعمال ذات الطابع الغنائى الشعبى دون أن يصبح ضرورة متكلفة فى كل عمل ناجح ومظهرا للاحتشاد الفنى له ، ومع أننى - مثل كثير غيرى - من عشاق صوت محمد الحلو بها فيه من شجن أصيل وهو يتغنى بالآيات الشعرية البديعة فى « خالتي صفية والدير » إلا أنه كان يكفى أن تنساب بعض ألحان الربابة التى ذابت فيها روح حربى دون أناشيد جماعية طاغية أو غير ذلك من فنون التصوير الموسيقى ، وأخشى أن تصبح هذه الطريقة موازية لما حدث فى المسرح المصرى من تغلب

الرقص والغناء عليه وتهميش دور الحوار الفكرى والإشارات الثقافية فيه لتحل محلها الإيحاءات الجسدية و«السخرسة» الغنائية ، وإذا كان دور الغجر قد تضخم هنا لينبثق منه الغناء فإن الترزم المطول باسم حربى يعطى طابعا ملحميا مضادا للنسيج الدرامى فى الرواية الأصلية .

- وتأتى اللازمة الثالثة لتساعد على تسطيع العمل الدرامى وفقده الحدة الضرورية ، وتتمثل فى « طمس » العلاقة بين الخاص والعام فيه بقدر الإمكان حتى يتخفف من الجانب المتصل بالنقد السياسى طبقا للاستراتيجية الإعلامية المسالمة . وقد أدت غلبة هذا الاتجاه فى الأعمال التليفزيونية إلى تقديم تمثيلات «ممسوحة» لا يبدو عليها أنها تحمل الطابع التاريخى للزمن الذى تدور فيه ، بحيث تقتصر رؤيتها على نطاق الحجرة التى يدور الحديث فيها ، مع أن الشرط الضرورى للأعمال الفنية الحقيقية هو بروز جدلية الخاص والعام ، والعشور على الشرايين المفتوحة بين نبض الحياتين العائلية والاجتماعية فى إطارهما الكلى الشامل . ورواية « خالتى صفية والدير » تضع للفصل الثالث فيها عنوان « النكسة » لتجسد أثر هزيمة يونيو فى تيار الحياة المصرية فى قاع الصعيد والهزات التى نجمت فيه إثر الدوامة الوطنية المدوخة ، ومع أن ذلك لا يمثل منعطفًا حاسمًا يتبدل به مصير الأحداث الخاصة إلا أنه يكشف عن بعض الأسباب العميقة لهذه النكسة ، فعندما يرفض كبار المسئولين الاستمرار فى التعبئة العسكرية لجمع الشباب ويصبح همهم الحفاظ على المظاهر فحسب ويقاومون فكرة إدماج « المطاريد » فى المقاومة الشعبية يفضحون نقاط الضعف فى علاقة السلطة بالشعب ، وقد عبرت الحلقات على هذه الأرض المتفجرة بخفة وسرعة حتى لا تثير كوامن نقد الماضى ونبشه مما أدى إلى شحوب الطابع السياسى العميق للرواية واقتصار بؤرتها على تيمة الشار الفردى مع الإشارة الخاطفة للثار الجماعى الأشد ضراوة ومطالبتة بالرى . ولو استطاع المخرج أن يبسط بعدا رمزيا فى شخصية صفية يوحى بالربط بين العام والخاص لقدم رؤية خصبة فى قراءة الرواية أشد نفاذا إلى قلب الصراع فيها وتمثيلا لعالمها .

وإذا كان تقليص الإشارات السياسية والثقافية وحذفها في بعض الأحيان يعوضان عمليات المط والتطويل فإن التليفزيون يصبح بالنسبة للنصوص الأدبية مثل هذا السرير الأسطوري الذي كان يعاقب عليه المذنبون بالرقود فوقه ، فإن كانوا قصارا شدت أعضاؤهم لتدرك أبعاده وإن كانوا طوالا بترت الزوائد الفائضة عنه إمعانا في التكيف مهما كانت النتائج .

دوائر الثنائيات :

فإذا عدنا إلى العالم الذي تبنيه الرواية لندرك الفارق بينه وبين الحلقات وجدنا أنه يتألف من عدد من الثنائيات الظاهرة والباطنة ، فصفية هي القطب الأول منذ أن كانت فتاة عاشقة في خفر وحياء ، حتى إذا تقدم لها حربي - لا ليخطبها لنفسه كما كانت تتمنى - بل لخاله القنصل الأرمل الذي يكبرها بعدة عقود لم تستطع أن ترد له طلبا مادام يرى ذلك ، وتنقلب إلى زوجة شديدة التفاني والإخلاص ، فهذه خلال المرأة الوفية الأمينة على بنية الأسرة ، وتأمّر جسدها أن ينشق كي ينبت للقنصل الولد الذي يبتغيه ، لكنها تضمر حقدا مضاعفا على حربي مخترنا في كيانها بمقدار ما كانت تتفتح له ، فالطرف الآخر المقابل لصفية هو حربي في حالاته العديدة ، في انصرافه عنها إلى « أمونة » الغجرية ، في حرب القنصل له حتى يجبره على قتله دفاعا عن النفس في مشهد أليم يقضى بعده زهرة عمره في السجن حتى إذا خرج كان الدير هو المكان الآمن الذي يحتويه .

وإذا كانت صفية توضع في مقابل الدير في عنوان الرواية فإنها تأخذ هذا الموقع المضاد باعتبارها حاملة تقاليد الشار المروعة ، فهي ليست بديلا عن المسجد الذي يختفى من خارطة التقابلات المنظورة ، ليلقى بظلاله على شخصية الشيخ إبراهيم الذي ينطق بلسان العقل والحكمة والدين ، ويرى فداحة الإرث القديم فلا يقوى على استئصاله ، لأن بنية وعى المرأة جاهلية ، هي التي تحافظ بصلاية شديدة على التقاليد ، تستوى في ذلك المرأة التي قدر لها أن تكون حاملة المطلب الدموي مع

زوجته ذاتها التى تتعاطف معها وتدافع عنها . وإذا كانت طبقات السواد التى تتراكم فى وجدان صفية تحيل الحب إلى مقت شديد للذات ورغبة عارمة فى الانتقام للأئوثة من الرجولة المهذرة فإن موقف بقية النساء فى مشايعة قوانين النار دون أدنى تردد يعنى أن دونية المرأة فى صعيد مصر، حتى ليصبح مجرد إطلاق اسمها على الرجل معادلا لقتله « هى المسئولة عن هذا التصلب الملتاث .

من هنا فإن ما يراه الشيخ إبراهيم من أن الطريق للتغيير لابد أن يمر بعملية تحديث شاملة فى التربية والثقافة والتعليم للصبية جميعا يشمل كلا من الذكور والإناث ، ولو كانت صفية فتاة مثقفة لعرفت كيف تحافظ على حبها قبل أن يتحول إلى قوة انتقامية مدمرة تلغى حدود الإنسان عندما تحيله إلى حمار كى يتعلم ابنها تحقيره ويتدرب على تصفيته « فصفية إذن - على جمالها ووفائها وإخلاصها - تجسّد هذه التراكمات ، وقد كانت الحلقات أمينة لروح الرواية فى تمثيل هذه الطبيعة المصمتة لشخصية صفية حيث لم تسمح لها بأن تشف عن حبها العارم لغريمها سوى فى هذيان النزع الأخير، عندما أخذت تقول « لو جاء حربي يطلبنى فقولوا له إننى موافقة ، ولا يهمنى المهر « عندئذ يدرك المشاهد بأثر رجعى أن رغبة الانتقام لم تكن للقنصل وحده وإنما لحبها الموهود .

أما الدير فهو مركز الثقل الثانى فى رؤية هذا العالم « فالرواية تجعله دار السلام ، تتبخر عند عتباته صراعات العالم الخارجى وتناقضاته الحادة ، فرهبانه قد استقالوا من الحياة وآثروا الخلود إلى السكينة العابدة فأصبح المكان واحة مثالية للعزلة ، ومن ثم فإن خيوط المودة التى تمتد إليها من الخارج ، متمثلة فى علبة كعك العيد المهداة من الجيران المسلمين فى مقابل البلح المسكر الذى يهدى إليهم بدورهم ترسم إطارا نموذجيا لصفاء الوحدة الوطنية وتآلف المسلمين والأقباط على أرض مصر ، وإذا كان الواقع ينبئنا أن هذا الوضع واستمراره إنما هما من قبيل الأمنيات العسيرة التى تحتاج إلى جهد حقيقى وموصول لتجسيدها ، فإن المراوغة التى تلجأ إليها الرواية وتمضى على إثرها الحلقات تتكشف عن مثالية أخرى ، إذ لا يفكر فى اقتحام هذا الحصن ونهب ذهبه من زمرة المطاريد الخارجين على القانون

سوى « حنين » - يهوذا الحائن - الذى يلقى جزاءه مرتين إحداهما بطلقة رصاص تصيب رجله من فارس - زعيم المطاريد الشهم الذى يكبر الصداقة ويقدر حرمة الدير - والأخرى تصيب قلبه من يد حربى الذى نعم بسلام الدير وحمايته عندما أعلنت القرية بزعمامة صفية الحرب عليه وسعت لسفك دمه منتهكة عرفا لتحقيق عرف آخر .

على أن التليفزيون لا يستطيع الحفاظ على مجموعة الإشارات الثقافية والتاريخية التى تتضمنها الرواية عن الدير وتغير طبيعة الحياة فيه ، كما يجعل خفة عقل المقدس « بشاى » - الحارس المزارع الحكيم - رد فعل مباشر لموت حربى « مثل فجيرة المطاريد المفتعلة فى صديقهم ، ومثل انطفاء شعلة صفية بعد فقدان مبرر وجودها فى نهاية ميلو درامية تجعل الموت الطبيعى فجيرة تخل بناموس الحياة .

وبوسعنا أن نوجز أهم النتائج المترتبة على انتقال هذا النموذج الأدبى الرائع العميق إلى شاشة التليفزيون أنه ضحى بطرف من شعريته السردية ليضمن له شعبية جماهيرية طاغية ، وركز على إبراز عملية الشار التقليدية التى استنفدتها السينما من قبل ، فى إطار الفكرة الثابتة المدمرة عندما تتبلور فيها بنية الوعى النسائى المتصلب مستبعدا احتمالات اختراقها بأبعاد رمزية وطنية فى شخصية صفية ، ومارس ألوانا من الحذف والإضافة تتغير بها طبيعة الدلالات الأدبية لتخضع للتعليب البصرى بلوازمه التقنية وشروطه الإعلامية التى لاينبغى أن نتعامل معها باعتبارها قدرا ثانيا لا مفر منه ، بل نعمل نقديا على تطويرها لتسمح بهامش أوسع من حرية الإبداع والإتقان الفنى . وأمل أن ترى رائعة بهاء طاهر التالية « الحب فى المنفى » النور على شاشة التليفزيون مع الحفاظ على شعريتها وأبنيتها الدلالية الجوهرية فى عدد من الحلقات الملائمة لطبيعة تكوينها بحيث يرتقى الإنتاج التليفزيونى بالتكيف مع الأدب ولا يكرر تجربة السينما فى اختزاله وإبتداله .

نموذج القراءة عند طه حسين

القراءة فعل خلاق ، وليست عملا سلبيا يقتصر فيه المتلقى على قبول دلالة جاهزة ترف كالوردة التي تنتظر من يقطفها على سطح الكلمات . هكذا ينبئنا النقد الحديث ؛ فالقارئ - خاصة للنصوص الأدبية - شريك مؤسس في إنتاج معناها ، يبذل جهده ويوظف خبراته ومعارفه كي يدخل طرفا حقيقيا في لعبة المجاز والرموز، يمنح بقدر ما يأخذ . ويكتشف كل مرة يقارب فيها النصوص شيئا جديدا لم ينتبه إليه من قبل ؛ لأن جهازه المفاهيمي وحساسيته الجمالية وطاقاته التخيلية لا تتجمد عند نقطة واحدة . ولا يمكن أن يؤدي ذلك إلى ضياع حقيقة النص وتشويه ماهيته كما يخشى المتوجسون من تحول المفاهيم والمصطلحات النقدية ، فجزء من هذه الحقيقة كامن في الاستجابة الحارة المتدفقة لما تشير إليه اللغة أو تحرض عليه ، وماهيته تتجلى في الرصيد الموازي له في بنوك الإبداع والمعرفة ، وطه حسين نموذج خصب ومتجدد لاختبار مفاهيم القراءة وأنماطها ، فهو حالة خاصة وبارزة لما يفعله القارئ العصري في تراثه وواقعه حيث يعيد النظر في كل شيء ، يرفض المسلمات حتى ينشئ مكانها منظومة أخرى من المبادئ التي تحمل تناقضها في صلب كيائها ، فيعود إلى إقرار بعض ما أنكر وإنكار بعض ما أقر في حركة دائبة هي الشاهد الوحيد على حيويته وتوهج حقيقته الثقافية والإبداعية معا .

لكننا قبل أن ندخل عالمه يجمل بنا أن نتوقف قليلا لقراءة أسطوريته ، وتتمثل في الدرجة الأولى في تغاير الدال والمدلول ، فقد كان المفترض فيه أن يكون واحدا من الأزهرين المكفوفين المشتغلين بالدين والمنكفئين على ذواتهم . ينحصر عالمهم وطموحهم فيما تقع أيديهم عليه لا يشعر بهم أحد ولا يتركون أي أثر، لكنه مزق إطار هذه الصورة التقليدية ليقدم نموذج الدكتور المثقف العالمى المشتغل بإصلاح

الدنيا وتحريك المجتمع وقيادة الفكر والثقافة . ترك قراءة القرآن في المآثم واشتغل بالسياسة والأحزاب وإدارة الحياة الجامعية ، نبذ العجز والزهد وتحدى القيود ليفجر أكبر طاقة روحية يمكن للأدب أن يضئ بها الحياة ويعيد تفسير الكون والتاريخ . أصبح أسطورة حياتنا الأدبية والثقافية والتعليمية في القرن العشرين .
المثل الأعلى للشباب ، وحتى للبنات - كما تقول نوال السعداوى في مذكراتها - بنظارتها الداكنة وبسمته الماكرة وصوته الأجلج الهادئ العميق ، وقد كان توفيق الحكيم عندما يريد أن يحدد المسافة التي تفصله عنه والناجمة عن هذه المفارقة الكبرى يصفه دائما بأنه « الشيخ طه » كي يذكرنا بأنه على عكسه « أفندي أصيل » لم يضع العمة على رأسه في يوم من الأيام . وهما أسطورة طه حسين مازالت مشتعلة بعد قرابة ربع قرن من وفاته ، وتعد المؤتمرات المحلية والدولية لذكراه وحتى لذكرى أحد كتبه ، نقيس بها حركة الزمن والأفكار ، ونطرح عليها قراءاتنا للثقافة والعلم والحياة والفن كي ندرك موقعنا في مدار النهضة وفلك التقدم . كي نتأسى به أحيانا ونأسى له أحيانا أخرى ، كي نفهمه مرة ونفهم أنفسنا مرات ، كي نقرأه طورا ونقرأ ذواتنا فيه أطوارا أخرى على حد عبارته الأثيرة .

كسر التماثيل :

على أن أجمل ما في هذه الأساطير الجديدة هو أننا نصنعها ثم نأكلها بعد ذلك .
نقيم لها التماثيل ولانلبث أن نكسرها عند الضرورة فوهم الخلود وثبات القيمة مدمران لحياة الشعوب ، ونقد الرموز وتفرغها من المعنى خطوة ضرورية لإعادة شحنها بمعنى جديد يتناسب مع كل مرحلة . وزالت أذكر عندما كنت شابا أدرس للدكتوراه في أسبانيا خلال الستينيات ، وتوطدت علاقتي حيثئذ برسام أمريكي اعتنق الإسلام وتخصص في رسم لوحات رقص الفلامنكو ومصارعة الثيران ، وعقدت معه صفقة نلتقي بمقتضاها مرتين في الأسبوع ليتمرن على اللغة وأتمرس بنطق الإنجليزية في منزله الذي بناه من مخلفات القصور العربية الأندلسية ، وحدث في تلك الفترة أن انتشرت قصة علاقة جاكين - التي كانت

لاتزال تسمى كينيدي - بالمليونير اليوناني أوناسيس ، وأبديت أسفى الشديد لتحطم الصورة التى رسمت لها فى الوفاء الوقور والحزن الجميل على الرئيس الشاب المخطوف غدرا ، وإذا بصديقى الفنان يقول لى بإنجليزية أحاول الإحاطة بها : على العكس من رأيك تماما ، هذه الأساطير الجديدة لا بد من إبطائها « نموذج الوفاء غير حقيقى فى المجتمع المعاصر وهو أكذوبة صحفية كما أن صورة كينيدي ذاتها أكذوبة ، ومن الخير لنا ولتيار الحياة ذاته أن نتعود الصدق والنقد وهتك الهالة التى تحيط بالشخصيات المحبوبة . عندئذ أدركت أحد الفوارق الجوهرية بين مجتمعاتنا العربية وثبات القيم فيها ، وتلك المجتمعات الغربية التى لا تنظر إلى الماضى وهى تلهث فى حركتها للمستقبل ، وأدركت أننا فى اليوم الذى نكسر فيه بعض تماثيلنا السياسية والثقافية نكون قد أصبحنا على مقربة من إيقاع الحياة المعاصرة فى العالم اليوم .

والكتاب الذى احتفلنا بمرور سبعين عاما على صدوره لطفه حسين وهو « فى الشعر الجاهلى » خير دليل على الطبيعة الموقوتة لقيمة التماثيل الكبرى فى الحياة العصرية ، فالمقولات التى يتضمنها فى جملتها لم تعد لها أهمية تذكر الآن ، فإنكار الشعر الجاهلى برمته لم يهز شعرة فى مفرق أحد ، على حد عبارة المتنبى المتجبر ، والقضية الأساسية فيه وهى تحرر البحث العلمى من سيطرة الفكر التقليدى أصبحت مسلمة لا يناقشها عاقل مشغل حقيقة بالبحث والعلم ، لا بالأيديولوجيا والتضليل ، وتعدد صور المعرفة دون تداخل بينها أو هيمنة لأحدها على المجال الآخر أصبح من الأولويات المعترف بها ، فالمؤرخ يقيم تصوره للماضى على أساس النقوش والآثار والدلائل المادية التى تنتج علما يخضع للتكذيب والتعديل يوما بعد يوم فى معرفة نسبية متنامية ، وهذا لا شأن له بالدين ومعتقداته الراسخة المستقرة ، وقد مضى عصر افتعال التعارض بين العلم والدين وتقييد حركة الأول باسم الثانى « فسباق المعرفة العصرية وضرورة دخولنا دائرة إنتاجها يجعلان إحداث هذا التعارض تدميرا للثقافة العربية ورهانا خاسرا على مستقبلها لا يمكن التسامح فيها . فقرأه طه حسين لتاريخ الشعر الجاهلى على ما أثارت من حساسيات قد

دخلت صلب الفكر العربى المحدث وتجاوزها الباحثون من بعده ، لايمكن أن تظل نموذج القراءة المستقبلية للتراث القديم « أصبحت في ذمة العلم بما استحدث بعدها من تصويبات واكتشف من معلومات وبيانات ، مما يجعل قيمتها تاريخية فحسب ، ترتبط باللحظات الثورية في حياة مصر وسعيها إلى التحرر والتقدم إلى الاستقلال عن الماضي وعن الغير ، وإلى الاشتباك في الآن ذاته مع حركة التقدم المعرفي في العلوم الإنسانية والطبيعية ، والمساهمة الفعالة في تنميتها والإفادة العملية من معطياتها التي تنتظم مستويات الحياة بأسرها .

صور القراءة :

يعود طه حسين عام ١٩٥١ إلى تقديم طبعة ثانية من كتابه الأول الذي كان أطروحته للدكتوراه في الجامعة المصرية « تجديد ذكرى أبى العلاء » فيكتب بعد أن بلغ الثانية والستين من عمره شارحا السبب الرئيسى في إعادة نشره لأنه « يمثل طورا من أطوار حياتى العقلية وأنا رجل شديد الأثرة ، أحب أن أكون واضحا لمعاصريّ ولمن يجيئون على إثرى من الناس وضوحا تاما في جميع ما اختلف على نفسى من الأطوار ، وهذا الكتاب يمثل حياتى العقلية في الخامسة والعشرين ، فلا بأس بإظهار هذا النوع من الحياة للناس » .

ومعنى هذا أن الجهد العلمى البارز في تأليف الكتاب والالتزام فيه بشروط المنهج التاريخى الدقيق لايجعلان مزيته أنه يقدم صورة لأبى العلاء المصرى مهما بلغت درجتها من الوضوح والصدق ، بقدر ما تصبح أهميته ذاتية خاصة لدى طه حسين « يسجل طوره وهو في الخامسة والعشرين من عمره ، لم يختلف إلى غير الأزهر والجامعة المصرية من بيئات أكاديمية ولم يعرف سوى المجتمع المصرى وأفكاره أوائل هذا القرن ، فالكتاب على هذا صورة للمؤلف وقراءة نموذجية عاكسة لصاحبها تبرز فيها شخصيته وخواصه العقلية والنفسية أكثر مما هو صورة لموضوعه الذى يبحث فيه ، أى أن الذكرى التى يجددها هذا الكتاب ليست في حقيقة الأمر ذكرى أبى العلاء بقدر ماهى ذكرى طه حسين نفسه في هذه المرحلة

المبكرة من حياته ، وما يؤرخ له في الواقع ليس الشعر العباسي كما تبلور في أفق المعري وإنما هو رؤية طه حسين وأبناء جيله لهذا الشعر وحساسيتهم تجاهه وطريقة تذوقهم له والقضايا التي تشغلهم عند قراءته وإعادة تشكيل عالمه .

ولأن طه حسين كان يؤمن كما يقول في مواقف عديدة بأن الحياة في تغير مستمر والعقل في رقى متصل ، والإنسان متواضع مهما تبلغ به الكبرياء فإنه يرى أن القراءة لا تمضي على نسق واحد ، ولا تعنى قبول ما يسطره الكتاب والتسليم به ، بل تتطلب اتخاذ موقف نقدي مما نقرأ « فليس على النوايغ بأس ألا نقبل منهم كل ما تركوا لنا ، وإنما علينا نحن البأس كل البأس ألا نقرأهم ولا نفهمهم ولا ننقدهم » ولا نصدر في حكمنا عليهم عن القراءة والنقد والفهم .

وفي حديثه عن صوت أبي العلاء - هذا الذي أطلت صحبته ومعاشرته - يربط طه حسين بين حرية القارئ في القبول والرفض ومستويات الكتابة ذاتها فيما تتطلبه من درجات المعرفة لدى دوائر القراءة المختلفين قائلا : « قد عرفت أبا العلاء إلى خاصة الناس وأحب أن أعرفه إلى عامتهم . فلو نشرت اللزوميات في عامة المثقفين لما فهمها أكثرهم ، لأن أبا العلاء لم ينشئ اللزوميات لعامة المثقفين ، بل لست أدري ، لعله أن يكون قد أنشأها لنفسه وللذين يرقون إلى طبقة من أصحاب العلم الكثير والبصيرة النافذة » .

فإذا كان للنصوص مستوياتها في الكشافة والخفة ، في الصعوبة واليسر ، في الابتلاء بالإشارات الثقافية والإيحاءات التاريخية والاكتناز الدلالي فإن القراءات التي تسبح فوقها لابد أن تكون بدورها ذات مستويات عديدة ، وبوسعنا أن نضيف اليوم بمصطلحاتنا المحدث أن هذه المستويات تختلف طبقا لمدى اتساع « أفق التلقى » أو « الانتظار » أي بمدى تراكم الخبرتين المعرفية والجمالية لدى القارئ ، ومدى قدراته على استيعابه وفك شفراته المتشابكة .

وعلى كثرة ما يتحدث طه حسين عن العلم ومشروعه وشروطه ومناهجه فإن إدراكه العميق للطابع الإنساني لعمليات القراءة كان يعتبرها دائما أمرا أنيا يخضع للصدفة ويتشكل حسب الوقت والمزاج ، ويتبع في الدرجة الأولى الموجهات

الفاعلة في حركة المجتمع وظروفه المكانية والتاريخية ، ففكرة الصدفة هي الهامش الصغير للحرية التي يارسها القارئ في الاختيار اعتمادا على حدسه وشعوره الباطنى . ويتمثل طه حسين بكلمات الشاعر الناقد الفرنسى الشهير « بول فاليرى » في حديثه عن الفنان التشكيلى « ديجاس » قائلا « ليست حياة رجل من الناس آخر الأمر إلا مصادفات يتبع بعضها بعضا ، وإلا استجابات تقريبية للأعراض الطارئة » هذا الجمع الدقيق بين الحرية والضرورة في مفهوم الصدفة المحسوبة هو الذى يتمثل في الفعل الثقافى الإبداعى في جوهره .

وهنا نلاحظ ضيق المسافة الفاصلة بين القراءة والكتابة عند طه حسين « فكلاهما يجسد الآخر ويتجلى فيه » ليست القراءة لديه سوى هذا الصوت الهادئ الذى يتناهى إليه من جلسه ، كما أن الكتابة تتمثل بدورها في هذا الصوت الواضح العميق الذى يتدفق منه إلى هذا الجليس ذاته في لحظات أخرى ، الأمر الذى يجعل الشخص والفضاء حاسمين في تشكيل كل من القراءة والكتابة في فعل متجانس متوحد لديه « يخضع لتأثير الزمان والمكان ويعد صورة للشخص في وقت محدد ، تنطبع بحالاته وتخضع لتقلباته . يقول طه حسين في مقدمة كتابه « من بعيد » الذى أملاه في أوروبا . « قد يظهر للنظرة الأولى أن بعد المكان لا يؤثر في كتابة الكاتب ، ولكنك إذا قرأت هذه الفصول فستبين في غير شك أن النأى عن الدار والتنقل في أقطار الغربية يثيران في نفس الكاتب من العواطف والخواطر مالا تثيره الإقامة والاستقرار ، وهما يهيئان تهيئة خاصة للشعور والحس ، وللتفكير والتعبير مالا يستقيم له حين يكون مقيما مستقرا في داره بين أهله ومواطنيه يرى في كل يوم مثل ما كان يراه من قبل لا تكاد تختلف الظروف التى تحيط به إلا اختلافا بسيرا بطيئا لا يكاد يحس » . وإذا كان بعد المكان يعطى طابعا خاصا لكتابة الكاتب فإن لا يلبث بدوره أن يصبغ قراءة القارئ بلون مميز ، فما نقرأه في السفر يختلف عما نقرأه في الإقامة ، وهكذا بقية أحوال الإنسان وظروفه الحياتية المتغيرة .

أدب القراءة :

ومن أهم الملامح المميزة لنموذج القراءة عند طه حسين أنه - وهو الوجه الآخر

للإملاء / الكتابة يعد من قبيل الأدب وسمات الأدباء ، فأظهر خصائص الأديب عنده حرصه على أن يصل بين نفسه وبين الناس ، فهو لا يحس شيئا إلا أذاها ولا يشعر بشيء إلا أعلنه ، وهو إذا نظر في كتاب أو خرج للترويض أو تحدث إلى الناس فأثار شيء من هذا في نفسه خاطرا من الخواطر أو بعث في قلبه عاطفة من العواطف أو حث عقله على الروية والتفكير لم يسترح ولم يطمئن حتى يقيد هذا الرأي أو تلك العاطفة أو ذلك الخاطر في دفتر من الدفاتر أو على قطعة من القرطاس كما يقول في مقدمة « أديب » .

ومعنى ذلك أن دائرة التواصل الأدبي إنتاجا واستهلاكاً كتابية وقراءة . هي دائرة الحياة الأدبية ، وهي شديدة التوازي والالتصاق بالحياة اليومية ، فالذين يعمدون ضمنها يعيشون للأدب وبالأدب ، سواء كانوا عند طرف الإنتاج أو التلقى ، فالأديب يمارس حياة عامة بمقدار ما يمارسها القارئ عندما يتصل بعمله .

وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك مفهوما آخر في نظرية القراءة أوشك طه حسين أن يقترب منه في ممارساته العملية التي كان يسجلها بعضوية شديدة ، وهو مفهوم « نقطة الرؤية المتحركة » الذي يعد فكرة ضرورية لتوصيف عملية التلقى الأدبي بدقة ؛ إذ إن النص في حقيقة الأمر لا يمثل سوى مجرد افتتاحية لإنتاج المعنى ، وحالات الكفاءة الفردية للقراء هي التي تؤدي إلى « تجهيز » العمل الأدبي ، وعلى التحليل أن يشرح أفعال الفهم التي تتم بها ترجمة النص إلى وعي القارئ . ولسنا في موقف يسمح لنا أن نتمثل النص في لحظة واحدة ، على عكس ما يحدث عند تلقى الأشياء المادية ، وبهذا فإن النص يختلف عن الأشياء التي نتلقاها باعتبارها كلا أمام نظرنا في أنه لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة ، وهذا ما يحدد خصوصية فهم الموضوعات الجمالية للنصوص الأدبية .

هذه النقطة المتحركة في رؤية الأدب هي التي يشير إليها طه حسين مثلاً عندما يكتب في ختام صحبته للمتنبى قائلاً « إنما أريد أن ألاحظ أن هذا الكتاب إن صور شيئا فهو خليق أن يصورني أنا في بعض لحظات الحياة أثناء الصيف الماضي أكثر ما يصور المتنبى . . كما أن ديوان المتنبى إن صور شيئا فإنها يصور لحظات من

حياة المتنبي لا أكثر ولا أقل . كما أنك لا تستطيع أن تزعم أنك تستخلص من هذا الكتاب صورة صادقة لى تطابق الأصل وتوافقه ، بل لا تستطيع أن تزعم أنك قادر على أن تستخرج من كتبي كلها صورة صادقة لى تطابق الأصل وتوافقه ، فأنت كذلك عاجز عن أن تخرج من ديوان المتنبي صورة صادقة تلائم حياة المتنبي كما كانت تجرى فى النصف الأول من القرن الرابع الهجرى .»

ومع ما فى هذه النظرة من طابع تجريبى يرتبط بفلسفة الظواهر التى سادت طيلة القرن العشرين فى التحليل الجمالى ، فإن طه حسين قد استقأها من خبرته المباشرة فى ممارسة لحظات القراءة النقدية وتأملها باعتبارها لحظات وامضة سريعة ، تتقاطع بالصدفة مع نتاج لحظات أخرى وامضة فى الكتابة الأدبية الشعرية والنثرية ، فينجم عن هذا التقاطع فعل إبداعي خلاق مكتمل الدائرة فى شبكة التواصل الإنسانى ، يخضع بدوره لدرجات عديدة من التى هى بين الطرفين ، ويفضى فى حالات كثيرة إلى التهاور والتجاوز، تتجلى فيها الذات عبر الموضوع ، ويتكور فيها الخلق الإبداعي للإنسان وهو يعيد تشكيل الكون بالكتابة ، وتشكيل الكتابة بالقراءة ، فى نموذج متعدد المستويات يشف عما يفعله الفن فى حياتنا عندما يجعلها أثرى وأعمق وأكثر امتلاء بالمعنى والجمال .

الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل

كلام الصورة :

كان الشعر دائما « صورة الكلام » الناجمة عن اتساق أوضاعه اللغوية ، بحيث تأتي مباطنة لأشكال إيقاعية جميلة ، ومحقة لبعض اللوحات التخيلية كأنها مرئية . غير أن كثافة حضور الصورة في العصر الحديث ، وإلحاحها على ذاكرة المبدع والمتلقى ، بعد أن أصبح الفن السابع « السينما » وولده « التلفزيون والفيديو » غذاء يوميا لكل البشر ، قد خلقا وضعاً جديداً احتلت فيه العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين « التخيل الشعري » ، بحيث تعززت بطريقة حاسمة « ثقافة العين » وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر ، حتى استحال لدى بعض كبار المبدعين إلى « كلام الصورة » .

ولعل أمل دنقل - في قراءتنا المتجددة له - أن يكون نموذجا مبكرا لهؤلاء المبدعين المحدثين ، الذين استوعبت حساسيتهم الجمالية تلك المتغيرات النوعية في التخيل الفني ، واستطاعوا أن يترجموا وعيهم بها إلى تقنيات . خاصة أن خبرته العميقة ومعايشته الحميمة للغة التراث العربي وإيقاعاتها الكلاسيكية قد جعلته قادرا على صناعة هذا « المزج » بين صورة الكلام المعهودة وكلام الصورة الجديدة . وظلت هذه النقطة الحادة تستقطب طاقته وتمثل بؤرة انصباب أسلوبه ، دون أن تنازعها عوامل أخرى تطفئ عليها وتزيحها أو تشتتها كما حدث عند « نزار قباني » الذي تمثل قبله مقتضيات التعبير السينمائي الحركي ، ووظفها بشكل مافي قصائده الأولى ، لكن شبقه الحسي وافتتانه بظواهر الأشياء وضعف علاقته بالتراث القديم ، كل ذلك لم يتح له أن يقدم الأسلوب السينمائي في الشعر كما فعل أمل دنقل .

ويتعين علينا حينئذ أن نستجلى مظاهر هذا التطور الجديد في بنية الفكر الشعري العربي « ونكشف عن تعالقاته المختلفة بعوالم الفكر الثقافي المحدث ،

خاصة مايتصل منها بصورة الذات الجماعية وموقفها الاستراتيجى من الآخرين ، حيث لعب شعر أمل دنقل دورا بطوليا فى تمثيل الضمير القومى فى فترة تحولات اليمه ، جعلته يلعب بأمر شعراء الرفض السياسى « لما سيصبح بعد عقد واحد من السنين الشئ المعقول والمقبول فى الحياة العربيه ، وهو « التصالح المستحيل » مع العدو التاريخى ، وإعادة تشكيل صورة الذات مرة أخرى . لكن الطابع الزمانى الحميم لهذا الشعر يجعله وثيقة فنية بالغة الأهمية على صراع المتغيرات بين السياسة والثقافة ، واحتفاظ البنية الثقافية بصلاية فائقة تقاوم بها التشكلات الهلامية لعالم السياسة المتقلب .

وتأتى قصيدة « كلمات سبارتكوس الأخيرة » لتمثل المنطلق الواعد لهذا الحس الحدائى فى التعبير الشعري ، فهى نص مدهش لشاب لم يتجاوز العشرين من عمره - كتبت عام ١٩٦٢ - يتبنى فيه مشهدا سينمائيا لفيلم عالمى شهير ، ويصب فيه كلماته المشحونة بأيدولوجيا الحرية والمخنوقة بالواقع المكتم لها فى الحياة المصرية إبان ذروة المد الناصري العام ، عقب أول انكسار فادح له بانفصال القطر السوري وما أحدثه من تمزقات فى وجدان الشباب العربى مع تحريم التعبير المشروع عنها .

ويبتدع أمل دنقل فى توزيع قصيدته إلى مقاطع مصطلحا جديدا هو كلمة « مزج » التى تشير إلى الصوت الناطق فى القصيدة ، لكننا عندما نتبع حركة الأصوات بدقة نجدها جميعا تعود إلى صوت واحد هو « سبارتكوس » ذاته . باستثناء المقطع الأول المتشع بشئ من الإيهام ؛ إذ يمكن أن يكون تعليقا محايدا لصوت القصيدة تتحدد به وجهتها فى الرصد ، وتبأر دلالتها المركزية فى الرفض ليتم عرض بقية وحداتها الدلالية على هذه الخلفية وتفسيرها طبقا لها . فكأن المقطع الأول الذى يمثل انفتاح المشهد السينمائى يفرش بصوت غير منظور ، منبعث من مكان آخر ، المهاد الفكرى للموقف ، قبل أن ينطق الجسد المصلوب واصفا وضعه فى المزج الثانى ، وموجها حديثه للقيصر فى المزج الثالث « ثم مناشدا إخوته من البشر الرقيق فى المزج الرابع ، بما يجعل المقطع الأول هو التمهيد الموجه للمعنى فى

المقاطع التالية : وهو تمهيد مستفز وجليل إذ يقول :

المجد للشيطان . . معبود الرياح

من قال « لا » فى وجهه من قالوا « نعم »

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال « لا » . . فلم يمت

وظل روحاً أبديّة الألم !

وتأتى الجملة الأولى الصادمة « المجد للشيطان » لتحل محل العبارة الدينية الشائعة « المجد لله فى الأعلى » التى هبطت إلى الأرض مع السيد المسيح بعد انتكاس ثورة العبيد بواحد وسبعين عاماً ، أى أن اللحظة التى انتصر فيها القيصر على الحرية كانت ذروة مجد الشيطان . لكن القصيدة لا تثير هذه الدلالة المنتظمة فى النسق الأيديولوجى السائد « فهى لا تتواطأ مع أى نوع من السلطة الدينية أو المدنية ، بل تحفز فى ذاكرة الإنسان إلى التمرد الأول لإبليس وعصيانه للرب ، لتجعله بداية الرفض للسلطة القاهرة والتحرير على سلوك طريق الحرية الأليم ، فيتسع اسم الشيطان ليشمل « سبارتكوس » بمقدار ما يتأله القيصر ، كما يتسع ليتضمن صوت الشعر ذاته ، إذ يحتضن منظوره الرجيم ويتبناه فى العصر الحديث نشدانا للحرية بكل ثمن .

ومع أن أمل دنقل لم يكن أول شاعر عربى يصدم الحس الدينى بتمجيد الشيطان والإشادة بتمرده « فقد قدم « العقاد » من قبله فى « ترجمة شيطان » مسيرة رومانسية موازية للسير الغربية التى طالما تغنت برمز الشيطان نكاية فى عقلانية الكلاسيكية واستقرارها القيمى الخائق ، إلا أن الشاعر الشاب ينجح فى رسم حدود المعركة عندما يقيمها بين فريقين ، فريق « لا » وفريق « نعم » . ويمنح الخلود الحقيقى لأصحاب التضحية الأليمة والوعى الشقى بمسئولية الرفض وعذاباته .

وإذا كان هذا المزج الأول يعبر هكذا باقتصاد لغوى شديد عن تعليق عام غير

منظور على المشهد الذى سيتحدث فيه المصلوب ، فإنه ينظم مجال إدراكنا له على مستوى المكان - وهو جوهرى فى منطق الصورة المرئية - عندما يضع كل طرف فى مواجهة الآخر، ويحسم اختياره فى الوقوف فى صف أحدهما على مسرح الأحداث البصرى . فالأبيات على صبغتها الفكرية لا تتردد فى تنظيم مدركاتنا الحسية طبقا لتصورنا عن العالم الخارجى ، لامتضى وراء مجردات قيمية ، بل توزع الأدوار على جانبى المشهد ، صانعة مفارقتة الكبرى ، وهى تؤكد أن الذى نراه مصلوبا هو الذى سيحيا ويظل روحا أبديا ، وأن من وهبه الموت هو الذى سيسقط فعلا فى العدم والفناء .

وتظل المفارقة فى التعبير هى الغالبة على القصيدة عبر مستويات عديدة ، إذ تستخدم أسلوب المزج الدرامى وليس فيها تعدد الأصوات ، بل مجرد ترجيع ومراجعة للذات ، وتضع قناع التراث الرومانى وتقصد العصر الحديث ، وتدعو فى إلحاح إلى الخنوع « علموه الانحناء » وهى بالغة الثورية « لأنها من وراء كل ذلك تختار قيمة إنسانية كبرى توجه مصائر الأمم فى التاريخ وتورق الإنسان كل يوم ، وهى قيمة الحرية ، لكنها تفعل ذلك كله بشكل بصرى عندما تجعل كلامها هو كلام الصورة الماثلة فى مشهد « سبارتكوس » وهو مدلى العنق على مقصلة القيصر ، يقول شعرا ؛ أى يقول كلاما ويقصد كلاما آخر . فكأن المجاز اللغوى يتنقل فى القصيدة ليصبح مجازا مرثيا ، فهذا المصلوب الميت هو الذى ماتزال ترن كلماته فى سمع التاريخ ، وهو عندما يطلق وصيته لأبناء الأجيال التالية كى « يتعلموا الانحناء » ، إنما يؤكد عكس ذلك بالضبط بسخرية غير مريرة وإن كانت حارقة . ونلاحظ من جانب آخر أن هذا المشهد وإن انتزع من التراث الرومانى إلا أن يمتص فى ثناياه كثيرا من المشاهد الأخرى العربية القريبة من وجداننا ، إذ يستحضر هذا المصلوب الآخر الذى قال عنه الشاعر :

علو فى الحياة وفى الممات لحقا أنت إحدى المعجزات

مبرزاً قيمته الفردية فحسب ، كما يستحضر كل شهداء الحرية المصلوبين مثل الحلاج والسهروردي وغيرهما ، لكن تظل المفارقة البصرية المتمثلة فى كلمات الشعر هى التقنية التعبيرية الغالبة على هذه القصيدة .

جديلة النسيج السردى :

إذا كان السرد القديم رخوا ضعيفا فذلك لأن نسيجه كان يمتد غالبا في اتجاه واحد ، فلم يكتسب قوته ومتانته إلا عندما انتظم في جدائل متخالفة عبر تقنيات الاسترجاع والاستباق . وانكشفت بدهاءة هذه الآليات عندما ترجمت إلى لغة السينما البصرية في « الفلاش باك » حتى نسب إليها وإن كان من ابتداع مخيلة الروائيين من قبل . وعندما يأتى شاعر حدائى 'فنيا مثل أمل دنقل في واحدة من أشهر قصائده - التى أعطت اسم ديوانه الأول - « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » يأتى ليعبر عن موقف دقيق مركب من النقد الجارح للسلطة الناصرية إثر نكسة يونيو - دون شهامة حمقاء كتلك التى جهر بها بعض أعداء التقدم - فإنه يختار منطق السرد في تكوين المشاهد ، مستهلا قصيدته « بكادرا » محمد :

أيتها العرافة المقدسة . . .

جئت إليك مشحنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء

ثم تنهمر في مخيلته مشاهد الاسترجاع الموجه لجاره الذى كان يهم بارتشاف الماء فيثقب الرصاص رأسه ، وصرخة المرأة بين السبى والفرار، والطفلة المشاكسة التى كان أبوها الجندى يرطب شفته باسمها قبل أن يموت عطشا في الصحراء ، وماضى الصمت والحرس والعبودية للمواطنين قبل أن تستثار حميتهم وفروسياتهم المهددة « فتنبت المفارقة الفادحة من دعوتهم للموت بعد نسيانهم في الحياة . ثم تغيب « عين الكاميرا » الشعرية في رقية صوتية « وهى تردد بيت الشعر القديم المقعم بالرمز السحرى :

ما للجمال مشيها وثيدا

أجنடلا يحملن أم حديدا

وتنطلق لتندد بتجاهل تحذيرات العرافة الشاعرة وماترتب عليه من ضياع حتى

أصبحت وحيدة عمياء، إذ لاتزال مظاهر البلاهة والترف وفقدان المسئولية هي المسيطرة. لكن المهم في هذه الجديلة السردية أنها دائما تمزج لحظة التبئير الوصفى في موقف صوت القصيدة أمام العرافة - وهي لحظة مرئية ناطقة - بكل التداعيات المستحضرة عبر تقنية الاسترجاع المتواترة، وما ينتجه تجاور الصور وتجاور الحالات من بروز الدلالات التاريخية للمشهد، وأهم من ذلك ما تنتجه هذه الحركة بين مشاهد متخالفة من تجسيد صورة الموقف وتلوينه ومثوله جماليا في وعى المتلقى الذى يقوم بدوره بإنتاج معناه .

على أن هذه الجديلة السردية الموظفة شعريا عند أمل دنقل لا تكتفى بمضاعفة ثنيات البعد الزمانى « بل تعتمد أحيانا إلى مضاعفة بعد المكان باستثمار بعض الحيل الفنية للمسرح - أبو الفنون فنرى في قصيدة أيلول -وهى مؤرخة في سبتمبر ١٩٦٧ - تجربة مثيرة لاستخدام الصوت والجوقة في قصيدة غنائية مع تحالف أوضاع الخطاب على النحو التالى :

| | |
|--|------------------------|
| صوت | (جوقة خلفية) |
| أيلول الباكي في هذا العام | ها نحن يا أيلول |
| يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام | لم ندرك الطعنة |
| تسقط من سترته الزرقاء الأرقام | فحلت اللعنة |
| يمشى في الأسواق . . يبشر بنبوءته الدموية | في جيلنا المخبول إلخ . |

فتجاور العبارات مكانيا - بغض النظر عن ضرورة ترتيبها عمليا عند القراءة - يفترض تزامنها وتداخلها، مما يترتب على تعدد الأصوات الناطقة بها، والسينما - بعد المسرح - هي القادرة على هذا التزامن السمعى والتشكيلى، لأن اللغة الشعرية لا تقوى إلا على النطق بكلمات متتابعة خطيا، أما الفنون ذات البعد المكانى أيضا فهي التى تقيم شبكة من فضاءات متجاورة تصب في مشهد مركب « وعندما يستعير الشعر منها هذه التقنية فإنه يوظفها لتكثيف لغته وتركيب أدواته في مزج عميق بين جماليات المكان والزمان ينتهى إلى التوحيد بين الصوت والجوقة في ختام القصيد الدرامى الناجح .

صياغة المنتج :

بوسعنا أن نقول إن « المونتاج » يمثل في لغة السينما مايقوم به النحو في لغة الشعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية ومفعولية وفضلات مكملة . فهو إذن أبرز سطور « الأجرومية المثوية » ، فلو شاهدنا منظر غرفة مبعثرة تتمدد فيها امرأة مغتصبة مثلاً وأعقب ذلك التركيز على وجه رجل يهم بالهروب من الباب فإنه لا يصبح لدينا شك في أنه فاعل هذه الجريمة . لأن المونتاج قام بتحديد العلاقة عن طريق النقل والتعاقب ، فتجاور الصور هو الذى ينتج المعنى السينمائى . وعندما يقوم المخرج مثلاً في فيلم « شباب امرأة » بالانتقال من صورة الشاب القروى الذى تغويه صاحبة المنزل وتستنزفه جنسياً إلى « البغل » الذى يدور فى الساقية حتى يكاد يغمى عليه فإن المجاز التمثيلى يتم عبر المونتاج ، فلو تأخر المشهد الثانى دقيقة واحدة لفقد سياقه وتبدلت دلالاته ، ولا يمكن للسرد السينمائى المكثف أن يتم بدون المونتاج . وهذه فيما يبدو لنا هى التقنية المثلى عند أمل دنقل فى قصائده ؛ شذرات من عوالم مختلفة يتم قطعها ولصقها بإيقاع محسوب . وهى غالباً شذرات متخالفة - كما قلنا - فى الزمان والمكان . لكن صوغها فى سبيكة قولية واحدة ؛ إدراجها فى أنساق متعاقبة بهذا الشكل دون سواء ، هو المكوّن الرئيس لبنيتها الجمالية .

ولنقرأ نموذجا لذلك قصيدته « رسوم في بهو عربى » التى تتكون من أربعة مشاهد وتعليق ، يقول فى مستهلها :

اللوحة الأولى على الجدار

ليلي الدمشقية

من شرفة الحمراء ترنو لغروب الشمس

وكرمة أندلسية وفسقية

وطبقات الصمت والغبار

نقص

(مولای لاغالب إلا الله)

يتجمد المشهد التاريخي المنبثق من الزمن القديم برموزه وعلاماته في قطعة مغبرة من المكان، فالمرأة التي تطل من شرفة الحمراء - آخر قصور غرناطة التي بقيت شاهداً على حضارة آفلة - هي سليمة عبد الرحمن الداخل الأموي ! ومن ثم فاسمها ليلي الدمشقية . والمنظر الذي تتأمله هو مغيب الشمس مع استمرار خيوطها في الإثمار متجالياً في البرتقال ، وهناك كرمة لم تندثر وفسقية لم تتوقف عن المثل ، مع ما يعلو المشهد من طبقات الضممت والغبار المتناثر عبر نقاط الكتابة . أما النقش المائل في ذيل اللوحة فهو نفسه الشاهد التاريخي المحفور على حوائط الحمراء حتى الآن من شعار دولة بنى الأحمر - آخر ملوك الأندلس - « لا غالب إلا الله » يتم إحضاره للتنويع عليه وتفجير دلالاته المتراكمة .

حتى هنا لا يبدو أثر الفقد ، ولا تخرجنا حقيقة الضياع وهو يحدث ، فتأتى اللوحة الثانية خصيصاً لتعيد الصوت الصارخ إلى مآتم الحمراء وتصل بها إلى أقصى درجات مأساويتها في فريد آخر يوشك أن ينضم إليها ، تأتى لتجعلها ناطقة ومتحركة تاريخياً :

اللوحة الأخرى . . بلا إطار

للمسجد الأقصى . . (وكان قبل أن يحترق الرواق)

وقبة الصخرة والبراق

وآية تآكلت حروفها الصغار !

نقش

(مولاي لا غالب إلا النار)

هذا الضم المشنوم للمسجد الأقصى إلى صورة الحمراء هو الذي يهدد بمصير القدس ، والمسجد يتآكل ، فالرواق يحترق ، والبراق يوشك أن يقلع منه ، وآية « منبجان الذي أسرى » تآكلت حروفها الصغيرة حتى لم تعد مقروءة ، وأصبح النقش الموازي للنقش الأول يعطى الغلبة لدمار النار وغياب الله .

افتران المشهدين فصيح . وإذا كان النقش يلعب مكانياً دور حرف التشبيه في

الربط بين اللوحتين فإن تعاقبهما لا يترك مجالاً للشك في بلاغة التشبيه وسوء منقلبه، فالمونتاج يتكفل بإبراز ذلك، غير أن الشاعر يوظف « فائض الدلالة » الواضحة في الشرح والتعقيب وهو يريد أن يمعن في المشهد الثالث ليقدّم ما يمكن أن نطلق عليه « دينامية الضياع » عبر لوحة أخرى بعيدة في الظاهر عن المشهدين السابقين :

اللوحة الدامية الخطوط • والواهيّة الخيوط

لعاشق محترق الأجفان

كان اسمه « سرحان »

يمسك بندقيّة . . على شفا السقوط

نقش

(بينى وبين الناس تلك الشعرة

لكن من يقبض فوق الثورة

يقبض فوق الجمرة !)

كان ذلك قبل الانتفاضة، قبل انتظام الشعب الفلسطيني في ثورة الحجارة التاريخية، فكانت لوحة مقاومته الفردية المشتتة دامية وواهيّة فعلا كما تقول الأبيات، يتسلح ويترنح، ويستعين بالسياسة التي لا تجدى فتيلاً دون القوة، والنقش الذي كان ينبثق من ضميره أخذ يتمثل في نموذج المأوغة الشهير في شعرة معاوية، لكنه نقش باهت وضعيف حتى في تركيبه اللغوي، فلا معنى لهذه الـ « فوق » التي تعتلى الثورة والجمرة، والثورة التي لم تشتعل كما ينبغي لها، إنما هي بديل للتمرة في العبارة الشعبية . المهم لدينا أن تعاقب هذه الصبورة - في مونتاج القصيدة - إثر احتراق جانب من المسجد الأقصى يؤذن بإضرار النار في بقيته، فهادام هذا هو قصارى جهد الشعب المغلوب في مقاومته فالقضاء هو مصيره، خاصة عندما تنضم إليها اللوحة الأخيرة، وهي ساخرة مأكرة إذ تقول :

اللوحة الأخيرة

خريطة مبتورة الأجزاء

كان اسمها « سيناء »

ولطخة سوداء »

تملاً كل الصورة

نقش

(الناس سواسية - في الدل - كأسنان المشط

ينكسرون - كأسنان المشط

في لحية شيخ النفط)

إن عين الكاميرا في هذه القصيدة تسجيلية ، تكتفى برصد مشاهد من الواقع المائل حيث تد وتلفقها في منظومة متحركة تنطق عبر التعليق المنقوش ، فهناك حوار بين اللوحات وبعضها بموقعها ، وهناك تفاعل دلالي وتصويري داخل كل لوحة بين النص والتعليق ، وفي هذه اللوحة الأخيرة تتزايد دهشتنا لانحراف النقش عن اللوحة ، إذ ما هي علاقة ضياع سيناء - حيث تد - بافتقاد المساواة في المجتمع العربي ، نتيجة لبروز نتوءات القوى النقطية المتخلفة التي تتكسر في لحيتها أسنان المشط الإسلامي الشهير ؟

لكن لوتذكرنا أن العامل الاقتصادي كان هو الجوهرى في ضعف التسليح العربى من جانب ، وأن تخاذل القوى العربية عن استخدام سلاح النفط حتى ذلك التاريخ للضغط على رأى الأمن العام العالمى لصالح الحق العربى لأدركنا أن ما يشه الخطاب الشعرى - عبر تقنياته الفنية - من توزيع الأجزاء وضمها بهذا النسق دون غيره إنما هو رؤية يتقدم بها الفكر الشعرى للواقعين السياسى والاجتماعى . وإن كانت تبدو ساخرة عابثة في ظاهر الأمر - إلا أنها مفعمة بحكمة التاريخ ودهاء الفن في تعميق الوعى وتوجيه استراتيجيته .

وتأتى الكلمات الأخيرة المكتوبة - على حد تصوير القصيدة - في دفتر الاستقبال ، أى بعد انتهاء العرس الفاجع ، بمثابة التعليق المرير والتذليل الدامغ

للمشهد كله ، بحيث تصبح إدانة للذات قبل أن تكون نقدا موجها للآخرين ،
هذه الذات الجماعية المجلودة :

كتابة في دفتر الاستقبال
لا تسألني النيل أن يعطى وأن يلدا
لا تسألني . . أبدا
إنني لأفتح عيني (حين أفتحها)
على كثير . . ولكن لا أرى أحدا

وتتراكم خلف هذه الكلمات الحبلى بالإشارات طبقات عديدة من النصوص
الموازية ، الموافقة لها والمخالفة ، فالخطاب يتوجه فجأة إليها ؛ إلى هذه الأنثى التى لم
يرد ذكرها من قبل وإن كانت حاضرة فى وجدان كل قارئ ، إنها الوطن الأم . مصر
وهى تستعطى النيل - ابنها البكر - لمنحها خصوبة الولود . ينكر عليها صوت
القصيدة أن تظل معطاء ، فلا جدوى فى هذا الغناء البشرى وأعداد النمل التى
لا تقوى على صناعة أحد يعتد به ، فتظل الجموع بلا فائدة كما وصفها الشعراء ،
ابتداء من على بن الجهم الذى صاغ البيت الأخير ونوع عليه أمل ، إلى أحمد عبد
المعطى حجازى الذى نظر بعينه غياب الآخرين فى تجربة فردية يحيلها شاعرنا إلى
قومية وطنية ، ويظل هذا الغياب الفادح للإنسان - كقوة محركة لتاريخ الشعوب -
وسيلة القصيدة المثل كى تستحضره وتحثه على المثول التاريخى والمثول الشعرى
معا .

ويلاحظ أن فائض الدلالة الذى أشرنا إليه والذى يجعل معنى القصيدة
واضحا وفاضحا يتكئ على نوع من فائض الإيقاع أيضا ، فهناك إسراف فى التقفية
يربط القصيدة الحديثة بأفق الشعر العروضى الملتزم ، ويوجه انتباه القراء لنبرة
التحريض المهيمنة على المشاهد .

الشاعر مخرجاً :

لم يكتمل الفيلم الملحمى - أقصد ديوان الوصايا العشر وأقوال حرب البسوس - في مخيلة أمل دنقل ، مثلما لم تكتمل منظومة الأفلام التاريخية الأسطورية التي جهز لها المخرج العبقرى شادى عبد السلام وأنجز بعض مشاهدنا ، الأمر الذى يجعلنا نؤثر كى نتأمل أسلوب أمل دنقل في إخراج شعره أن نعبر هذه الملحمة الناقصة ونتجاوز عن تخالفها مع الحس التاريخى مع قدرتها الفذة على تمثيل الضمير الجماعى للذات العربية في إحدى انعطافاته الخطيرة ، لنقرأ قصيدة أخرى تشبه ما أنجزه يوسف شاهين من أفلام عن سيرته الذاتية .

فقصيدة الجنوبى - التى تستمد منها زوجته عنوان سيرته - ذات سيناريو بسيط تتم نميته الجمالية خلال تنفيذه ، فالمخرج نفسه هو صاحبه وموضوع مادته ؛ إذ تبدأ بصورة شخصية تنقسم فيها الذات إلى شطرين : الطفل والرجل ، فى مشاهد متراكبة ، ثم يستعرض تاريخ أربعة وجوه لممثلين آخرين شاركوه سريره ولقمة خبزه وخفقات قلبه ، يتعين على أصدقائه المقربين تسميتهم بوضوح وإن لم تكن لذلك أهمية شعرية ، وتنتهى القصيدة بوقفة أمام المرأة وحوار مع الحقيقة والأوجه الغائبة التى سبقته إلى مستقر الفناء . ومع أن الصورة فى هذه القصيدة أيضا هى التى تتكلم ، والجديلة السردية مصنوعة بإحكام وتخالف عبر المفارقة ، وعملية مونتاج المشاهد متقنة ، إلا أن سر القوة فيها يعود إلى تخطيط المخرج وأسلوبه فى تأليف النص واختيار اسمه وإدارة حركاته ، بحيث يقلب أوضاعه بين الإنشاء والتقدير ، بين الذكرى والتأمل ، بين اليوم والأمس على وجه التحديد .

يبدأ باستحضار الصورة التى لم يصنعها هو - مثل أى مخرج - لكنه يدرجها فى سياق يجعلها تنطق بدلالاتها .

صورة

هل أنا كنت طفلاً . .

أم الذى كان طفلاً سوى ؟

هذه الصورة العائلية . .

كان أبى جالسا ، وأنا واقف . . تتدلى يداي

لاشك أن الصورة كانت تضم العائلة كلها . لكنه يبرز أباه الجالس في الضوء ، ويسلط الكاميرا على يديه المدلاتين إلى جانبه وهو واقف . ثم يغفل بقية الأفراد ويضعهم في الظل ، أليس فيهم النساء والأطفال ، وهو جنوبى لا ينبغي له أن يشير إليهم أو يسميهم ماداموا أحياء ؟ على أن التساؤل الأول عن نفسه بصرى في حقيقته . فها هو يرى شكلا صغيرا كان له ولم يعد يملكه ، مما يجعل تداعيات الموقف تفضى به إلى تأمل ماذا فقد من الطفل وماذا بقي له منه ، لقد فقد مثلا عذوبة الملامح ، وطيبة النظرة المترققة في عينيه ، ولم يتبق له سوى اسمه ، أو بالأحرى صدهاء ، لأنه لو التفت إلى هذا الاسم نفسه لاندھش له وتحولت ألفته الشديدة إلى إنكار . كما فعل لوركا عندما قال :

لكم يبدو هذا غريبا

مثل أن أسمى فيديريكو ١١

لكن شاعرنا لا يسرف في التأملات والتداعيات الميتافيزيقية . بل يلتزم بإخراج المشاهد البصرية وتحميلها مسئولية التعبير الفنى . فالصورة هى التى ينبغي أن تتكلم عنه . ومن ثم فإنه يركز عين الكاميرا على شج في جبين الطفل ، كأنه ندبة التعرف في الملحمة القديمة ، وينتقل مسترجعا في لحظة سريعة إلى منظر الدم وهو ينزف منه عقب رفسة الفرس له ، هذا الدم الذى نزف من أبيه قبيل موته . ثم ينتقل بالصورة إلى « كادر » آخر ، إلى طريق مقبرة أخته ذات الربيعين ، ولا يلبث الطريق أن يتلاشى غائما أمام عينيه حتى يبرز وجهه مرة أخرى وهو يحدق في الصورة لاكتشاف غربته وتذكر رفاقه الذين صاحبه في رحلة العمر واستحضار ملاحظهم من ذاكرة الغياب الأبدى ليأتسوا بالرفقة المقتدة ونود أن ننتبه إلى مشهد الحوار الأخير في مرآة هذه القصيدة ، لا لنرى ماذا يريد أن يقول المخرج فيها فحسب ، ولكن لنرقب كيفية إنتاجه لهذا القول :

- هل تريد قليلا من البحر ؟

- إن الجنوبي لا يطمئن إلى اثنين ياسيدى :

البحر - والمرأة الكاذبة

- سوف آتيك بالرمل منه

... وتلاشى به الظل شيئا فشيئا

فلم أستبته

- هل تريد قليلا من الخمر ؟

- إن الجنوبي ياسيدى يتهيب شيئين :

قنينة الخمر - والآلة الحاسبة

- سوف آتيك بالثلج منه

وتلاشى به الظل شيئا فشيئا . .

فلم أستبته

بعدها لم أجد صاحبي

لم يعد واحد منهما لي بشئ

- هل تريد قليلا من الصبر؟

- لا . فالجنوبي ياسيدى يشتهي أن يكون الذى لم يكنه

يشتهي أن يلاقى اثنين :

الحقيقة - والأوجه الغائبة .

ومن الواضح أن الحوار يدور أمام المرأة ■ فهو بين شخوص عدة يمثلها صوت القصيدة بعد أن انشق على نفسه ، وتجاهمت ثوابته مع متغيراته ، وأصبح أصحابه مجرد تجليات لحالاته العديدة ، فلقد عشق البحر والنساء الكواذب ، مع أن كليهما عنده مصدر للشك والخوف ، وأدمن الخمر المثلج وافتتن بما تنتجه التكنولوجيا من آلات حاسبة مع قلقة الأصيل منهما .

ولو وضعنا قوائم رأسية لهذه الرموز وتقابلاتها الأفقية ، ولن نرسم ذلك إشفاقا على حساسية القارئ ، لتجلت لنا بعض دلالاتها الخفية ، فالبحر في هذه المنظومة

يعادل الخمر والصبر، كما تتعادل المرأة الكاذبة مع الآلة الحاسبة والأوجه الغائبة، لا في التقنية العروضية وفائضها الإيقاعى فحسب، ولكن في الارتباطات العميقة لكل مجموعة « فالأولى لانهائية في استغراق الإنسان واستنفاد طاقته، والثانية حاسمة في ارتباطها بحضارة العصر وتحلى الحقيقة الموجهة فيه. ومهما ارتاب صوت القصيدة في مناخ المدينة وأشفق منه فهو يشتهي أن يكون غير ما كان مع اعتزازه المفرط بتجربته المعيشة.

لكن المهم في كل ذلك أنه لا يقوله كلاما فحسب، بل ينشئ المشهد المصور الكفيل بالتعبير المرئى عنه، فالشخص تتحاور أمامنا وتتحرك بشكل تمثيلي، ويتلاشى الظل بها تدريجيا فلا نستبين ملامحها. وهى فى حركتها تمضى لتحضر أشياء هى التى تكون صلب المعنى « لكنها أشياء متعينة يمكن أن نمسكها بقبضتنا مثل حبة الرمل وقطعة الثلج وومضة الحقيقة التى نوشك أن نلمسها. فلعبة الإضاءة التى يوظفها الشاعر لا تكشف عن الأشياء المادية فحسب، بل تغمر بظلالها المرفهة منطقة الحلم والشهوة لتجسد المشروع الإنسانى العميق لصوت القصيدة ورؤيته للوجود. وهى تصور كل ذلك بأدوات وتقنيات بصرية ولغوية تبرز إيقاع حياته الباطنية وجوهر إحساسه بالكون فى بؤرته الكلية الشاملة» بما يجعل فن الكلمة يمتزج بجماليات اللغات التقنية الجديدة ويستثمر إمكاناتها التعبيرية.

قراءة في ديوان التنين

البياتى يمزق الأقنعة الشعرية

بنى البياتى أسلوبه الرؤيوى البارز فى الشعر العربى الحديث على أساس مجموعة من التقنيات التعبيرية المتآزرة، تنهض من بينها تقنية القناع التى لفتت نظر نقاده منذ منتصف القرن، وتعتمد على نسج غلالة رقيقة من الوجوه الوضيئة فى صفحة الفكر الإنسانى، واتخاذها شاشة عاكسة يعرض فوقها حكاياته وأساطيره، مباهجه وشجونه، رواية للوجود وطريقته الخاصة فى صناعة حقيقته « بحيث يوهم النص بتعدد الأصوات الشعرية، بينما أصابع الشاعر هى التى تحرك كل الأوتار وتنطقها بالمعزوفة الدلالية المتناغمة.

وقد استطاع البياتى بأسلوبه المتميز فى تركيب اللغة وتوظيف الرموز أن يجعل من قصيدة القناع وسيلة لضبط أبعاد رؤيته للكون، وتشكيل نغمته الخاصة فى صياغة إيقاعه، ليرتفع قليلا على جناح التخيل المفارق للسطح الدلالى المباشر، لا ليغيب فى ضباب الرمز الذى يغلف كثيرا من الشعر التجريدى بل ليمسك بنموذج تعبيرى ناجح يقيس تضاريس الأرض، وهو يلتف حولها ويحتضن ما ينبعث منها من دخان ويسقط عليها من قطر الندى.

ولعل أطروحة الدكتوراه المعمقة المستوعبة للناقد الفلسطينى الواعد عبد الرحمن بسيسو التى شغلت بمراجعتها طيلة هذا الشهر أن تكون هى التى ذكرتني بأن تقنية القناع لاينفرد بها البياتى، إذ يشترك معه فيها عشرات الشعراء المعاصرين «

على تفاوتهم واختلاف طرائقهم وعوالمهم في نهاية الأمر، مما يجعلها إحدى وسائل الأداء الشعري، تتضافر مع مجموعة أخرى من التقنيات الإيقاعية والتعبيرية لصياغة هذه اللغة العليا وتوظيفها لنقد الحياة وتشجيرها في الآن ذاته .

لكن يبدو أن سرعة إيقاع الأحداث ومطاردة « الهول » التاريخي الأعظم للمبدعين العرب سنوات احتضار القرن العشرين، وفداحة الوضع الذي دوخ الشعب العراقي وجعله أمثلة لغياب العدل وتحكم الأفراد في مصائر الأوطان « عكس ما تقول كل المنظومات الأيديولوجية السابقة، يبدو أن كل ذلك قد حفز شاعرنا الثوري المزمّن كي يعمد إلى تمزيق أقنعتة ويتساءل في مجموعته الوجيزة الأخيرة : « التّين » قائلاً :

من يملك الوطن
القاتل المأجور ياسيدتي
أم رجل المطر ؟
نازك والسياب والجواهري
أم سارق الرغيف والدواء والوطن ؟

وربما كان الدافع المباشر لهذه المواجهة « الصدامية » التي طالما تفادها الشاعر الحاذق خلال المنافي الطويلة هو قرار سحب جنسيته العراقية، هذا القرار المشكوك في حدوثه أصلاً، بالرغم من نموذجيته الواضحة في تمثيل الواقع ودلالته على طبيعة موقف النظام من المبدعين وحربه لهم، مما جعل من غير المجدي له أي تكذيب يصدره أو تصويب يحاوله، فالخطأ أفدح من ذلك، لأنه يصدر عن سلطات تحتطف الأوطان وتنتهك تاريخ الشعوب، وربما كان التعليق الذي كتبه من القاهرة ونشرته بعنوان « وطن الشعراء » هو الذي جعل البياتي يطرح سؤال الملكية المثير، ويقف في صف واحد مع السياب يستحضر مطره، ويأخذ بيد نازك العقيدة والجواهري العتيد تحت مظلتها، باعتبارهم جميعاً « رجال المطر »، يمثلون السيد « الخضر » في مقابل « التّين » الذي ابتلع الحلم العربي وجعله غصة في كل الحلق .

لكن البياتى وهو يخلع أقنعتة برفق خلال اللعبة التعبيرية الجديدة لاينسى أن
يحنو عليها وهو يسميها ، ويفتت خيوطها كى يشير إلى الفاعل الحقيقى الذى
انتهك قد سيتها ، ومسح صورتها :

دكتاتور تحت قناع العدمية

أوغل فى القتل

وفى سحق الإنسان

ويخشى مدعيا

أن يقتل عصفور

ولاتكن السخرية المريرة فى التناقض البشع بين القول والفعل ، فلا يزال هذا
يتكرر على مشهد من العالم كل يوم . بل فى إصرار الشاعر على تحويل غريمه إلى
مقنّع بدوره ، فكان الشعر وهو يخلع قناع الرمز ويسمى الأشياء بكلماتها العارية
يمعن فى اتخاذ نسق الضدية بأن يجعل عدوه هو اللاعب العدمى المكشوف ،
فحينما يكف الشعر عن التمثيل فلأنه يريد أن يدين أشكاله المفضوحة وفصوله
المزرية التى تتم على مسرح الواقع .

ولأن القصيدة قد كتبت - فيما يبدو - قبيل آخر المشاهد الدامية التى عرضت
بين عمان وبغداد فى الآونة الأخيرة ، ولقى فيها بعض الممثلين المساعدين جزاء
عبثه ، فهى تتجول بمنظورها مع « عين الكاميرا » لتقدم الصورة التى لم نعد نطبقها
فى أى فضاء عربى ، ونرى أن دور الثقافة الناقدة يتمثل فى خلعها من كل العواصم
المخدوعة دون توريات من أى نوع ، فالشخص يظل دائما مجرد رمز متحول
للوطن . حتى لاتصدق الدعاية المؤسسية التى أطلقها بعض المثقفين العرب من أن «
الأوطان زائلة والحكام باقون » :

صورته مبتسما

فى كل مكان

فى المقهى والمبغى

والملهى والسوق

ودعونا نصرف بشجاعة الضمير الغائب المسند إلى الصورة إلى كل دكتاتور فرد
يلغى إرادة شعبه وهو يتسم ويرهن مستقبله ، حتى لايفرح بهذا الشعر بعض
أعداء الصورة وهم على شاكرتها « وحتى يستمر الشعر في أداء وظيفته التحريرية
منذ أن هتف به شوقي في مطلع هذا القرن وهو يناجى « توت عنخ آمون » بعد
اكتشاف مقبرته !

زمان الفرد يا فرعون ولى ودالت دولة المتجبرينا

وعادت الحداثة المعاصرة لتكف عن ترف التورية الرمزية والأقنعة المغلفة وهى
تواجه ضرورة صناعة الضمير وتعيد توجيه مرجعيته وأدواره :

كان الشيطان هو الأصل
فصار له ظلا ممسوخ
ألغى التقويم الشمسى
وألغى نيرودا / ماركيث / أمادو
ألغى الدستور
سمى باسم سيادته كل الساحات
وكل الأنهار
وكل سجون الوطن المقهور
أحرق آخر عراف لم يسجد للصنم المعبود
مدعيا أن الموت هدايا ونذور

ولن نمضى مع الشاعر وهو يعدد ما تفعله الدكتاتورية فى قتل الحياة ورموزها ،
وتحويلها السوق إلى مبغى والأوطان إلى سجون ، فهى ثرثرة تراخى بها القصيدة فى
تقلصات موجعة وهى تتحول إلى لغة البيانات النثرية ، لكننا نلاحظ ظاهرة لغوية
تتمثل فى الوقف الدارج الذى يلغى نصب ممسوخ كما ألغى نصب « عصفور » فى

الفقرة السابقة وكأنه يتقرب بذلك إلى لغة الحياة اليومية المتساهلة ، كما يقترب منها وهو يصور قتل الثقافة بإلغاء رموزها العالمية في أدبيات النضال القريب ، لكنه يتهاون أكثر مما ينبغي عندما يدينه لأنه « ألغى الدستور » فمنذ متى استطاع أى وطن عربى أن يؤسس لدستور دولة مدنية يضع نظم الحياة والحكم فوق المحو والإلغاء ، ومنذ متى استقرت لدينا أعراف ترفض تسميات النفاق والتزييف ؟ أليس ما يحدث فى العراق ذاته من نتائج ضلال الانفجار الشعري فى تخيل الباطل وتزييف حقائق التاريخ وتمويه التسميات والمبالغة فى تمثيل العالم كما نريد ، لا كما هو على الطبيعة ، لكن يظل شعر « الرؤية » الصافية ، والاستراتيجية التقدمية هو القادر على إبطال سحر الغواية ومقاومة سم ثعابينه الصغيرة .

ولنا أن نتوقف عند المقطع الأخير من قصيدة البياتى لنرقبه وهو يعود إلى نغمته الكلية الشاملة « ليحافظ عل موقعه المتميز كشاعر إنسانى يمد أصابعه كى تلمس جراح آخر كائن فى أقصى البقاع ، كما يمتد ببصيرته إلى داخل وعى الإنسان الجمعى وهو يلتقط أبرز أساطيره الموغلة فى أحشاء الزمان ، ويستنفرها كى تقوم بالقضاء على التنين :

من بحر الكاريبى حتى سور الصين

يتناسخ هذا الديكتاتور

ويأخذ شكل التنين

فمتى يطعنه « مار جرجس »

فى ضربة رمح

ويحز جدائله بالسكين ؟

وهنا نرقب البياتى وهو يضع على وجهه الأقنعة المشروخة بعد أن تسلل الضوء من ثقبها المفتوحة ، بوسعنا أن نقرأ بدل السطر الأول عبارتنا التقليدية « من المحيط إلى الخليج » دون أن نكف عن الإنسانية والعالمية ؛ فالنمور الآسيوية مثلاً لم تدخل التاريخ العالمى المعاصر بشروطه الإنتاجية إلا بعد أن قتلت هذا التنين

الطاغى وأصبحت دولا ديموقراطية قادرة على صناعة أسطورتها الحديثة بنموذج الدول المدنية المندرجة في النسق الحضارى العام، و«مار جرجس» لن يتخلى عن غيبيته ويصبح قادرا على حز جدائل الدكتاتور مالم يعتنق ورثته دين العصر الحديث وتسترد جموعهم زمام المبادرة الفاعلة، فتتحول المعجزة من الرمز الدينى القديم إلى صناديق الاقتراع النظيفة ومعامل الاختبار النشطة طبقا لشروط المستقبل. ولست أدري إن كان من حقنا أن نناقش الشعر بهذا المنطق الصورى الذى يغفل طبيعته التصويرية الرامزة، لكن النقد على أى حال بوسعه أن يترجم المشاهد العينية إلى أفكار محددة ليكشف عن رؤية النص ويحدد معادلاتها المحتملة فى الحياة العامة، وبوسعه أن يسعى لإعادة تنظيم مشاهد التاريخ بعد أن يربكها الشعر الرؤيوى حتى يترسخ فى وعى القارئ سلم الأولويات الحضارية فلا يعيش فى عصور الوهم والأساطير وتغمية الحقائق البدهية للإنسان.

حرائق المتنبي :

لكن البياتى بالرغم من هذه الاختراقات المباشرة يظل وفيا لأسلوبه الشعرى فيعيد نسج أقنعتة الشقيقة، ينادم شعراء الزمن الماضى فى خلواتهم وجلواتهم، يلغى الأعوام الضوئية الفاصلة، وينسف الحواجز التاريخية، كى يبنى نموذجة الأولى العارى فى مواجهة القوى الضارية، فيضع الشاعر الشائر فى مقابل رمز السلطة الجائرة :

لما ضربت فى الكوفة أعناق الثوار
وتناهبها السفاحون / ولالة الأمصار
بدأ المتنبي فى نظم قصيدته الأولى
بدأت أحجار الهرم الأكبر تنهار
دخل العالم فى المابين :
شعوب ولدت فوق ظهور الخيل

وأخرى نهضت من تحت الأنقاض
سقطت فوق عمود الشعر الأمطار
أشعل سيف الدولة آخر قنديل في الدار
هزمت كل منارات الإبداع
نضبت ساعة رمل الأقدار
صمت القيثارة

كان المتنبي دائما أقرب الأسماء الشعرية العربية للذاكرة . وأكثرها حضورا على
اللسنة ، وأشدّها تمثيلا تخييليا - حتى لانقول وهميا - للفارس الذي يطلب نقائص
المجد والعدل والسلطة في آن واحد ، وقد أثار من الإعجاب والغيرة . من التمجيد
والحسد ما لم يثره غيره من الشعراء ، وما زال كبار شعرائنا يطاردونه اليوم ، يستحلون
كثافة رمزه ، فيبعثونه بأشكال متفاوتة من الومضة السريعة - كما نرى هنا - إلى
المنظومة الكلية الكبرى كما نقرأ في « كتاب » أدونيس المدهش الأخير، ولكن
ما يعنيننا الآن هو الوضع الذي تصنعه كلمات البياتي السابقة في تسلسلها الدال .
فالتوالى بين الأفعال يخلق علاقة سببية قوية ، فعندما ضربت أعناق الثوار اشتعلت
الشورة الشعرية في أولى قصائد المتنبي ، واهتزت صورة العالم الخالدة الماثلة في
أحجار الهرم الأكبر وتحرك التاريخ فولدت شعوب ودفنت أخرى لتنهض في دورة
الحياة من تحت الأنقاض ، الشعر من هذا المنظور هو فاعل الحركة ومولدها الأكبر،
منذ ذلك الحين ، جرت مياه كثيرة كما درج الناس على القول ، لكن هذه المياه
سقطت بالذات على عمود الشعر، فتحولات الحياة والتاريخ يتم اختزالها وتمثيلها
في تحولات الشعر، فلا تكتفى هذه الصورة بخلق نوع من التوازي العادل بين
الشعر والحياة، بل لا ترى في الحياة غير الشعر، أليس في ذلك التضخيم الفاتن
لدور الشعراء - وهم ملح الأرض - لقياس حركة الكون بدوائر عروضهم إمعان في
الذاتية المفرطة المثالية؟

لكننا لانتجاوز الحقيقة عندما نربط في المتواليات التالية بين صمت القيثارة

وهزيمة الإبداع « فسكوت الشعر الثائر أوضح مظاهر انتكاس الحياة في العصور الوسطى . فالصمت هو انتصار ألوان القمعين الداخلى والخارجى ، وحياة الإبداع الشجاع فى الحرية والحركة ، بهما تعود ساعة التاريخ للنبض ، ورمل الأقدار للارتفاع . وتظل صورة سيف الدولة ، باعتباره آخر من أشعل قنديل الإلهام فى الدار العربية لتجعل من المتنبي خاتمة شعراء القرون الماضية :

لكن المتنبي نجل السقاء الكوفى

حفيد إمام الفقراء

ظل يواصل إشعال النار

فى جثث الموتى وقبور الأحياء

مازال المذاق الطبقي المؤدلج هو الذى يحدد أوصاف الشاعر عند البياتى ، فالثورة فعل المقموعين الفقراء ، وإشعال الحرائق فى الجثث والقبور هو البعث الحقيقى الذى يقوم به « فينيق الشعر » ، لكن من حقنا أن نأخذ مسافة قليلة من هذا المنظور، لنرى شكل التطور الحضارى الناضج متمثلاً فى سيادة الحريات ، وتأسيس الدساتير فى دول مدنية تقوم على العلم والديموقراطية والتقدم والإبداع ، ويكون الشعر مندرجاً فى منظومة فنونها الكبرى وذائبا فى مشاهد حياتها اليومية ، بمثل ما هو متبلور فى قصائدها المستقبلية .

استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازى

كانت أول قصيدة تتصدر ديوان أحمد عبد المعطى حجازى الأول « مدينة بلا قلب » مؤرخة في عام ١٩٥٦ . وقد احتفى بها رجاء النقاش طويلا في مقدمة الديوان واعتبرها إيذانا بميلاد اتجاه جديد في الشعر ينضو عنه ثوب الرومانسية المراهق دون أن يتلبس بمصطلحه البديل « الواقعية » وكان ختامها بالكلمات التالية :

أصدقائي

ها هي الساعة تمضي

فإذا كنتم صغارا ، فاحلفوا ألا تموتوا

واحذروا عامكم السادس عشر

ومن الواضح أننا يمكن أن نراها الآن بعد أربعين عاما باعتبارها استهلالا لاستراتيجية جديدة في الخطاب الشعري ، تتمرد على وجدانية الرومانسيين المرهقة وعلى خطابة الإحيائيين الشهيرة في الآن ذاته ، تخرج على الشعر المهموس الذي كان يدعو إليه مندور وعلى الشعر التقليدي الذي يحظى بالهتاف في المحافل لتقدم نمطا ثالثا يتجه إلى الآخرين ويحتضنهم ويثبهم فكرا شعريا طازجا لصيقا بالتجربة الحيوية المعيشة ومتغيراتها الملموسة ، فهو يمثل نوعا من شباب الشعر ونزقه وحرقة تجربته المشتركة مع المتلقى في لون جديد من الفردية غير الانعزالية ، إنها الفردية النموذجية للإنسان الذي يريد أن يكون ناضجا وممثلا لجيله ، يتوجه إليهم بخطاب حر مباشر يستحلفهم كي يتجاوزوا محنة احتراق أخيلة الصبيان بالأوهام

المثالية بينما تصدح « فائدة كامل » بصوت البنات صائحة « أنا بنت ستاشر سنة »
كى تعلن تمردا وتقول لها الأنثى الذى صنعه « خراط الصبايا » .

كان حجازى يفتح مع صلاح عبد الصبور وآخرين نبرة شعرية تبني خطأ
تواصلها ينحرف عن المسار السابق للخطاب الشعرى ، حيث يغلب عليه نموذج
« أنا وأنت » المدمج في عبارة « معك أيها القارئ » مخاطب الناس والمدن والأشياء ،
لتشكيل ملامح نسق جديد وخلق أفق مفتوح على الغير دون أن يفنى فيه .

ولم يلبث هذا النداء الجديد أن علق بالذاكرة الشعرية وأخذ يتشكل سرديا
بملامح مستحدثة « تدخل تفاصيل الحياة الدالة في نسيج الصورة الشعرية ، أخذ
يبنى عددا من المشاهد البصرية المركزة في التفاتات تشكيلية ذكية في مثل قوله :

- يا عم . .

من أين الطريق ؟

أين طريق السيدة ؟

- أيمن قليلا ، ثم أيسر يا بنى

قال . . ولم ينظر إلى .

حيث نجد خيطين لافتين يدخلان جديدة اللغة الشعرية ؛ خيط الحوار
السردى الموزون ، بكلماته الواقعية الساخنة « يا عم » وحركيته النشطة « أيمن قليلا
ثم أيسر » ، ثم نجد خيطا ثانيا مُستلّا من ترجمات اللغات الأجنبية حيث يأتي
فعل القول بعد المقول في نص الحوار ، على غير عادة اللغة العربية في تقديمه ،
وأكثر من ذلك فهذا الروح المدينى المنصرف عن الآخر والمتمثل في اللفتة الدالة
« قال . . ولم ينظر إلى » هو تسريب لشعور الغربية في الصيغة والوصف معا ،
فالاغتراب لا يقتصر على الموقف « بل يتمثل خصيصا في صياغة الكلمات والمسافة
التي تفصلها عن نسق القول الشعرى المعهود . لسنا إزاء استعارة أو رمز شعرى
بليغ مما نعهد في الأسلوب العربى السائد ، بل نعاين انحرافا ملموسا إلى صيغ
وصور جديدة ، حوارية وصفية تتعقر بتراب الشارع وتصغى لإيقاعاته ، وتشكل

ملاحظها من أوضاع الناس فيه وهم يتخاطبون ، حيث يجيبك من تنادى دون أن يعنى بالنظر إليك والتواصل الكلى معك مثلما يفعل الناس الطيبون من أهل القرى . مفارقة المدينة والحضارة والزحام والآلات تبدل أحوال الناس وتقلب أوضاع الحياة وما يمكن أن يولده كل ذلك من اغتراب نفسى يترجمه تغريب لغوى ، هذا هو لب الخطاب الشعرى الجديد لتمثيل حياة مخالفة لمن تنادى من الأحياء .

لكن طبيعة هذا التنادى ، وما يؤذن به من ميلاد الشعرية جديدة تتبدى بشكل أصفى فى مثل قوله :

كلماتنا مصلوبة فوق الورق

لما تزل طيفا ضريرا ليس فى جنبه روح

وأنا أريد لها الحياة

وأنا أريد لها الحياة على الشفاه

تمضى بها شفة إلى شفة ، فتولد من جديد

هذا هو نوع الحيوية التى انبثقت الدعوة الصريحة إليها فى أول بزوغ حجازى ، أن يطير الشعر من فوق الورق الذى يقيده ويميته كى تتخلق فيه الروح ، التداول هو روح الشعر ، انتقاله إلى المشافهة - مثل القبلات - هو الذى يؤذن بمولده . لا بد إذن من استراتيجية جديدة للخطاب الشعرى الحى كى ينتقل من القرية إلى المدينة ، ويطوف بعدها بأرجاء الكون . لعل عروبة الخطاب هى التى تقترح مسارها على هذا النهج الجديد فى اتساق متناغم مع حركة المجتمع العربى فى مصر وهو يكتشف ذاته ويمد ذراعه لبقية أرجاء الوطن فى مطلع المدّ الناصرى .

هل كان هذا التنادى هو مفتاح اللحظة التاريخية عند منتصف القرن ؟ وكان الشعر بحساسيته الفائقة وطليعيته الواثقة هو صانع صيغه وموجه حركته ؟ هل كان التنادى تعبيرا عن صوت الأمة فى قول حجازى :

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا

أشاهد الزعيم يجمع العرب
ويهتف الحرية . . العدالة . . السلام
فلتلمع الدموع في مقاطع الكلام

ومع أننا نلاحظ أسلوبيا غلبة النداء على جميع قصائد هذا الديوان وارتفاع نسبه بين مجمل الصيغ الشعرية إلا أن خطابه مع ذلك لم يكن خطابيا محترفا بقدر ما كان تناديا حميا إلى أفق جماعى ودود . ولعل بكاره التجربة القومية ورواء الحلم الجماعى وصدق النبوة كانت تخلع على هذا الخطاب مشروعية لا بد أن نتمثلها اليوم بتحنان حقيقى كلما أدركنا المسافة التى أخذت تفصلنا عنها وتحيلها إلى رذاذ الذكرى العاطرة .

النفى وراثاء الذات :

بعد هذه البداية الفاتحة سرعان ما تمرغت المجموعة الثانية لشاعرنا « لم يبق إلا الاعتراف » فى تراب الآنئى الموقوت من أحوال السياسة اليومية ، حتى أصبحت تحتاج اليوم بعد عدة عقود فحسب لشرح وتعليقات عن مناسباتها الوطنية والقومية ، أصبحت تثير لدينا كثيرا من مشاعر الإشفاق المرير عندما نطالع بين قصائدها أغنية للاتحاد الاشتراكى أو قصيدة عن «لومومبا» أو غيرها من النصوص التى أصبحت بعيدة عن اهتمام المتلقى مهما أنعش ذاكرته التاريخية وتعاطف مع روح التبشير القومى فيها ، لم يعد من الممكن لنا اليوم أن نتوتر مع ما فيها من عرق بطولى ملحمى كشف الزمن عصبه وضاعف مواجهه .

الطريف أن عنوان الديوان ليس واردا على رأس أية قصيدة منه ، ومع أن صيغة النفى والاستثناء فيه مفتعلة « إذ ليس هناك أى اعتراف على النفس أو الغير ، إلا أن بعض اللفات الذكية فيه يمكن أن تمثل تعديلا لتوجه مسار الخطاب الشعرى عند حجازى وتكييفا جديدا لعلاقة صوت القصيدة بالمتلقى . من أهم هذه اللفات مقطوعة « لا أحد » التى يقول فيها :

رأيت نفس أعبّر الشارع عارى الجسد
أغض طرفى خجلا من عورتى
ثم أمدته لأستجدى التفاتاً عابراً،
نظرة إشفاق على من أحد
فلم أجد ا

... ..

إذن

لو أننى - لا قدر الله - أصبت بالجنون
وسرت أبكى عارياً . . بلا حياء
فلن يرد واحد على أطراف الرداء

... ..

لو أننى - لا قدر الله - سجننت ، ثم عدت جائعاً
يمنعنى من السؤال الكبرياء
فلن يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء

... ..

هذا الزحام لا أحد ا

وإذا كان الشاعر العباسى ، ولعله على بن الجهم ، قد قال من قبل :

إنى أقلب عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحدا

فإن نفى حجازى للآخرين ممن كان يتوجه إليهم بخطابه أشد مرارة وتبريراً ،
فهو يمضى من حلم الجماعة إلى واقع الفردية المعاصرة « يبلغ بتجربة الاغتراب فى
المدينة أقصى حدودها من الشعور بالاستلاب والفرع الداخلى . الطريف أن لهجته
التقريرية « إذن » المبنية على فرضين بالجنون والسجن ، وجملة الاعتراضية الشعبية
المحبة « لا قدر الله » تضيفان على أسلوبه طابع الحديث الثرى ، دون أن تنجح

القافية الدالية في تسويده داخل حدود الشعر الغنائي . فاللحظة مضادة للغناء في جوهرها . ومضادة للبوح والاعتراف ، إنها تنبئ عن واقع افتراضى أسيف يتدارك فيه الشاعر نفسه ، ويللم ذاتة ويردها إلى الكف عن التنادى والتخاطب ، وكأنه يبطل سعيه وحبه ومزاعمه وأنا شيدته السابقة للبطل والشهيد والمدن والشهور العربية من قبل .

ينحرف باستراتيجيته الشعرية الغيرية المسرفة في مواليد الآخرين استجداء لحبهم أو حماسهم وتعاطفهم . يلجأ لكبرياء المبدع وشعوره بالانكفاء والاكتفاء . حتى ولو كان ينقض غزله ، ويبخع نفسه ، ويجيء هذا النفى المطلق :

هذا الزحام لا أحد

ليحدد نوع الرؤية الجديدة للشاعر ، فهي فردية في صميمها ، وجودية في منزعها ، قطعية صارمة لا أثر للشك أو التردد عليها ، شديدة اليقين والامتلاء . ترى في المبالغة القصوى قرارها الدلالى الأخير . وهو قرار مبنى على مقدمات وهمية تخضع لمنطق صورى شعورى فى الآن ذاته ، مما يسمح لنا بأن نعتبرها رؤية خطابية إن صح هذا التعبير ، أو لنقل بطريقة أخف إنها تتذرع بأسلوب خطابى يستثير العواطف لوقف التعاطف ، فالعزى الذى فزع منه فى الحلم وأصبح أشد ما يخشاه عند الجنون كناية عن مفارقة المجتمع ومواصفاته التقليدية ، واقتران الجنون بالسجن هو الربط اللاشعورى بين لامعقولية الحياة وعيشة السياسة ، والشاعر الغيرى هو الذى يشفق من هذه المفارقات .

أما الشاعر الرجيم الحميم - ولم يكن حجازى كذلك - فهو يبحث عن هذه المفارقات ويمجد نفسه فيها .

تقوض عالم حجازى البطولى ولما يصل إلى غاياته ، رثى عمره الجميل دون أن يبلغ الأربعين . رأى كيف تجرف تحولات الحياة أحلامه الشعرية وكم تحصد أعمار جيله ، تفجع كثيرا ، لكن مقطوعة محكمة « مرثية لاعب سيرك » تظل من أصفى وأقوى ما خلفته هذه المرحلة فى شعر حجازى .

أبرز ما يتمثل فيها هو تلك البؤرة المزدوجة التى توهمك بأنها تحرق فى المشهد الخارجى بينما هى غارقة فى استبطان الذات . لقد أدرك الشاعر بعد انقشاع الغيم البطولى الوردى أن التمثال الذى نصبه يسقط فى قلب خطئه . وأن هذا السقوط محتوم لم يكن بوسع أحد أن يتداركه ، وأن هذا هو جوهر المأساة على الطريقة الإغريقية ، لكن التعبير بتوظيف تقنية الأمثلة جديد فى أدوات حجازى الفنية :

فى العالم المملوء أخطاء
مطالب وحدك ألا تخطئنا
لأن جسمك النحيل
لومرة أسرع أو أبطأ
هوى . . وغطى الأرض أشلاء

ولأن كاف الخطاب امتداد لاستراتيجية التعبير عند الشاعر فإنها تنصرف إلى واحد من ثلاثة أطراف : أولها اللاعب ذاته وهى تصنعه بينما تتوجه إليه لتصب خيمته التخيلية . وثانيها القارئ الذى يتماهى مع هذا اللاعب ويستغرق لديه فى موجة من الإشفاق على النفس والرثاء للمصير، وثالثها الشاعر الذى يدور حول تجربته ويستحضر بشكل لاشعورى خبرته وعذاباته ونفسه اللوامة وهوة السقوط وهى تفغر فمهاله . تتسع الكاف لتشير لكل هؤلاء كما يتسع الجسد النحيل ليضم بين عطفه أجسادنا جميعا لو أخطأنا الإيقاع المطلوب ، لو أسرعنا قليلا أو أبطأنا بأكثر مما ينبغى ، سيصبح قدرنا - ولا مفر - مثل مصير اللاعب فى سيرك الحياة . الشاعر يسبق الحوادث فى السرد لأن الزمن يتعقبه ، السقوط حتمى لأن الكمال مستحيل . من الذى لا يخطئ؟ هل هذه هى سقطة التمثيل فى السيرك ، أم سقطة السياسة فى مشاريعها الوهمية أم سقطة الشعر فى تعلقه بالمثل الأعلى الذى لا وجود له؟ تصلح الأمثلة لجميع هذه الاحتمالات وهى تشير إليها بينما تصنع هيكلا الدلالى .

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ
فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال

حين يغيض في مصابيح المكان نورها وتنطفئ
ويسحب الناس صياحهم ،
على مقدمك المفروش أضواء !

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته
مودعا ، يطلب ود الناس ، في صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال ،
ستقيما مومنا

وهم يدقون على إيقاع خطوتك الطبول
ويملتون الملعب الواسع ضوضاء
ثم يقولون : ابتدئ
في أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

يشد المقطع توتره بسرد المشهد وإرهافه وعرض صوره عبر الانتقال من التساؤل إلى الوصف التفصيلي للمكان والناس والألوان والإيقاعات ، مما يجعل حدث الكلام منبثا عن حدث الأفعال في تطابق نشري متصاعد ، لكن المقطع يشد وتيره الغنائي عبر تقنية أليفة هي تكرار البداية في النهاية « في أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ » وهو ليس تكرارا صوتيا بقدر ما هو مصيري قدرى يتربص باللاعب والمشاهد والمخاطب بشكل لا فكاك منه ، كل ما هناك أننا لا نعرف موعده . ولأن وقوع البلاء أخف من انتظاره تصبح القصيدة إرهاصا مرهقا بالخطأ ومرثية حارقة لضحيته ، هنا تتحول الإرادة الصانعة إلى أداة مسخرة والفن الرفيع إلى مجرد تمهيد للسقوط . فالفنان لم يسحر جمهوره فحسب ، ولكنه امتلك المدينة بعد أن نبض له قلبها حتى أصبحت « مدينته » . وتقابل الموقع التركيبي بين ضوضاء وأضواء يكشف عن تراسل الصوت والصورة في منظومة الشهرة بقدر ما يكشف عن فداحة الثمن المنتظر.

ومن اللافت أن يكون النموذج الفنى الذى يؤثره الشاعر فى أمثولته نموذجا استعراضيا متحركا ، وأن تكون هذه الحركة الصامتة هى مصدر نبلة وفروسيته حتى يصبح الصورة المعكوسة للشاعر المتكلم المتجه إلى الآخرين ، وهو يصنع لهم إيقاعاتهم الوجدانية والجماعية . فلغة الحركة الرشيقة المحسوبة بدقة هى شعر اللاعب كما أن كلمة الشاعر هى لعبته الموزونة ، وكلاهما مغزول على نول الاتصال والانبهار . لكن : أين يكمن الخطأ فى الشعر؟ فى الرهان على الجياد الخاسرة؟ فى الرهان على الزعيم الذى انقهر ومات؟ فى الرهان على زمن التحرير الذى ولى وخلف عصرا آخر؟ فى الرهان على مافى العمر من « جمال » سياسى وعاطفى زائل؟ أم فى الرهان على التعلق الشديد بإعجاب الآخرين وهو متحول لا محالة إلى رثاء وإشفاق؟

لعل تحويل الواقعة إلى أمثلة تحتل التأويل وتعدد المعنى هو العبور من الزائل إلى الدائم ، من اللعب إلى الفن « من البهلوانية إلى الشعر البرصين الحكيم .

ويصبح العمر المرنى فى الديوان بأسره هو عمر المخاطب الجماعى فى ارتداداه إلى ذاته بعد انسحاب الضوء عنه من تلك البؤرة المزدوجة .

ومع أنه يرصد تشكىل المأساة كما تقع أمام عيوننا فإنه مجرد شاهد عليها ، لا يتقدم دراميا فى قلب وقائعها ولا يستبطن دخائل شخصيتها حتى يصبح من صانعيها . يظل خارجيا فى ملامسته لها ، تحجبه الكاف عن الياء ، الخطاب عن تقمص الدور . ولو كان صلاح عبد الصبور هو الذى يكتب هذه القصيدة الحجازية لاختلقت ضمائره « لأنه كان شاعرا دراميا لابد أن يتماهى بعمق مع لاعبه ويجسد وساوسه ويبرز دينامية خطئه وجهده الإرادى العظيم لتجاوزه ، ولو كان البياتى هو الذى يكتبها لأشبع المهرج شماته واستعدى عليه شرفاء الأرض ، ولو كان السياب لبحث عن أسطورة يخلع عليها ثوب القداسة حتى تصبح عشتارية بعثية ، ولكن استراتيجية حجازى الشعرية تختلف عن كل هؤلاء ، لأنها تجعل من خطابه تعبيرامباشرا عن المخاطب فى خطوبه القومية الكبرى وأتراحه الشخصية على حد سواء .

تعبيرية حجازى :

اعتمادا على التمييز الذى نقيمه بين أساليب الشعر العربى المعاصر وتوزعها أو تراوحها بين قطبين هما التعبير والتجريد ، بوسعنا أن نضع حجازى بارتياح فى منطقة الشعر التعبيرية ، لأنه يصدر عن تجربة متخيلة تشير إلى مرجعية متصورة لدى القارئ فى حياته الخاصة والعامة .

تتميز بقدر واضح من التماسك والشفافية . تستخدم أدوات التصوير والترميز لتقريب هذه التجربة وتعميق الوعى المتواصل بها ، حتى يصبح فى مقدور القارئ أن يحدد « الموضوع الجمالى » للقصيدة ومظاهره الحيوية . لا يطاردنا السؤال الملحاح « عم يتحدث ؟ » فيلهينا عن تأمل الكيفية التى يشكل بها خطابه والحركات التى يتخذها لتكوينه ، بل يسلمنا منذ البداية - ربما من أول عتبات النص فى عنوان القصيدة - مفتاح الدلالة الكلية وشفراتها العديدة . وهو يمنح بعد ذلك من معين الشعرية العربية ويستقطر إيقاعاتها العديدة ليخلص إلى صوته ونبرته الشخصية ، وهى نبرة جهرية ومباشرة ، ترتفع عن الاستغراق فيما هو حسى ملموس وتقع دون التعدد الدرامى المتوتر ، فتحتل موقعها فى المنطقة الحيوية التى شغل السياب أكبر مساحة منها بهيمومه الشخصية والقومية وكشوفه الجمالية ، يدرك حجازى مرحلة تالية لها ويفتح فيها أفقا يسير على خطاه شعراء كبار مثل أمل دنقل وغيره . لكنه يمزجها بتجربته الشخصية ويتشرد من أجلها ، يتسكع فى شوارع باريس فيتمثل نفسه مرافقا لحسان فاتنة ، ليست سوى « الثورة العربية » بلحمها ودمها :

أنا ، والثورة العربية

نبحث عن عمل فى شوارع باريس ،

نبحث عن غرفة ،

نتسكع فى شمس إبريل

إن زمانا مضى ■

وزمانا يجيء ا
قلت للثورة العربية :
لا بد أن ترجعى أنتِ
أما أنا
فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفىء ا

امتلاً كيان الشاعر بروح الجماعة كما كان يفعل منذ الجاهلية الأولى ، فتقمص شخصيتها واصطحب معه في منفاه أجمل بناتها المعاصرات في ذروة شبابها الثورة « على أن مذاق هذه الكلمة عام ١٩٧٤ يختلف تماماً عن نكهتها المعطوية الآن ، وصفة العروبة فيها كانت تجعلها أختاً كبرى لثورات التحرير العالمية العاتية حينئذ ، اصطحبها معه ليبارس البطالة ويعانى حالة الشلل القاتل في المنفى . واللعبة التخيلية التى يصطنعها في غاية البساطة والألفة ؛ إنها الاستعارة المكنية التى طالما اتكأ عليها الشاعر العربى ، فقد صارت الثورة شابة يافعة تهرب مع عشيقها إلى ديار غريبة ؛ يتصوران جوعاً ويبحثان عن المأوى « وهو إذ يدرك تحولات الزمن وتقلبات التاريخ يؤثر أن يلقي مصيره بمفرده ويناشدها الرجوع لديار الأهل لتموت في حضنهم ، أما هو فمصيره الهلاك الجميل تحت الرذاذ الدفىء ، لعله يستحضر لاشعوريا موقفاً مشابهاً لامرئ القيس :

بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصرا
فقلت له لاتبك ويحك إنما نحاول أمراً أو نموت فنعدرا

هذه البكائية الجديدة تجعل صاحبة بديلاً للصاحب ، وتضع باريس محل القيصر ، وتندب المستحيل الذى لم يتحقق ؛ سواء كان هو الأمر أو الملك قديماً أم الثورة والمجد حديثاً ، وتسعد بالاستسلام للمصير ومواجهة الهلاك بشجاعة شعرية . لعل كلمة « هالك » هى المستولة عن هذا الاستحضار واقتران التيه الجديد بالقديم ، لكن حس الضياع فى سبيل الحلم العظيم دون تحقيقه يملأ كيان الشاعر

منذ الأبد، ويصله بروح الجماعة إلى الأزل. هذا الأفق المطلق يتحرك فيه حجازى متلبسا قناع البطولة القومية وهو يتوهم امتلاك روح أمته الشابة بهذه الاستعارة المكنية البسيطة فيبدو مرة أخرى مثل لاعب السيرك الماهر المتربص بالخطأ.

سيناريو القصيدة :

من أبرز معالم التعبيرية عند حجازى أن قصائده موزعة على مساحات مضيئة من الشعر السياسى والشعر الإنسانى دون لبس أو ارتباك. كل قصيدة لها «سيناريو» بالغ التحديد والصفاء. لها بنية دلالية مكتملة لا تشكو الطول ولا القصر ولا الترهل. تدخل عالمها فتهديك إلى معالمها دون عناء. تمتلك إيقاعها النفسى والموسيقى الفريدين، تشير إلى معطيات الحياة بألوانها الحقيقية. تبنى زمنها فى تراكم الأفعال والصفات وتوالى المشاهد. تنضب خيمة المتخيل بيسر ومهارة على أرض منبسطة ومسورة. على أن لغته الشعرية قد أصابها فى المنفى قدر كبير من الاكتناز والامتلاء، تركزت فيها عصارة خبرته المتجددة بخمر الأسلاف وعطر المكان. استنجد بها كى يحمى غربته من الذوبان والتلاشى، صارت الكلمة وطنه الذى يبيت فيه، وتعويذته التى يلجأ إليها، وتبلورت لديه ذاكرة بصرية سينمائية محدثة، تحيل سيناريو القصيدة إلى لقطات موصولة بإحكام شديد، فى «مونتاج» مدروس وتركيب ذكى غير مصطنع. يستعين بالسرد والطرده، بالزمن والمجاز فى تخليق كائنه الشعرى. يحكى عن تجاربه اليومية ما يجعلها رموزا كونية تعلو على الآنئى الموقوت، يقول فى «أغنية»:

أنت فاتنة

وأنا هرم

أتأمل فى صفحة السنين وجهى،

مبتسما دامعا

أنت فاتنة

تبحثين عن الحب ۞ لكننى
أقتفى أثرا ضائعا .
كان لابد أن نلتقى فى صباى إذن
لعشقتك عشق الجنون
وكنا رحلنا معا

نوقظ قافية العين المفتوحة رؤى حلمية وشعرية فى ضمير القارئ وهو يشهد
الموقف ويرقب أطرافه فى دواخلهم ۞ فتتردد أصدااء من شوقى فى ذاكرة النص
الخبئية :

قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعا
لكن المشهد هنا مفعم بالتفاصيل البصرية ، بالفتون والغضون ، بالحب واقتفاء
الأثر، بالرحلة المستحيلة فى الزمن الضائع ، ومفعم بالتوزيع الإيقاعى المتوازن بين
الضماير والسطور فى تناوب نسقى جميل ، تتبادل فيه المرثيات والكلمات لعبة
الغياب والحضور. فالقاتنة نفحة باريسية ، والهرم كهل مصرى ، وصفحة السين
تنعكس على وجدانه مثل وجه النيل فيلتقى على عياه الدمع بالابتسام . هى تبحث
عن الحب فى بلد تحرر فيه الإنسان ، وهو أشد ظمأ منها للعشق لكن أولوياته
قاسية ومنفاه وبيل ، يتوهم حربه مع الزمان الذى حرمة من الصبوات ناسيا أن
جنون شبابه لم يكن فى أحضان الغيد بقدر ما كان فى سكر الأناشيد القومية
والوطنية .

لقد أصبح الآن بلا قلب ، مثل مدينته الأولى ، بل يبدو وكأنه قد فقد روحه ،
ولم يعد بوسعه سوى أن يرقب من بعد حركة جسده وهو يتقافز أمام عينيه :
يهبط الجسد الأدمى وحيدا إلى القاع ۞
يبحث عن نفسه فى المحطات ،
مزدلفا فى سراديب معتمة
تتداعى به لزمان سحيق

يوغل الجسد الأدمى الحزين
ويقفز كالفرء من ظلمة فى الطريق
إلى ظلمة ،
تابعاً أثر امرأة واجهته
فحوّل عينيه عنها ،
وظل يراقبها فى زجاج النوافذ ،
حتى مضت وهو لا يستففق .

تسلم العين قيادها فى هذه المقطوعة إلى القاف الساكنة فى رحلة القلب ، حيث
يمارس صوت القصيدة معراجاً عكسياً إلى سراديب الماضى القدسى ، فكأن الروح
التي تتطلع للفرءوس هى التي تصعد للسماء ، أما الجسد المثلث بالحزن والخيبة فإنه
يهبط إلى القرار . وليست الذاكرة سوى مدفن الحياة الماضية وأشواقها المحبطة .
لكنه يعبر عما يحدث الآن ، فالفعل مضارع وأنى (يهبط ، يبحث ، تتداعى)
يوغل (يقفز) حتى إذا وقع على الصورة الموازية للمشهد الافتتاحى اتخذ سمت
الحال المحكى وهو يسرد قصة ذهوله أمام الفتنة وعجزه عن مبادرتها .

المهم لدينا أن حركة القصيدة المنتظمة فى المكان والزمان لا تهتز ولا تتشتت . لا
تنفلت من يدى القارئ ولا تغيم فى نظره ، وتظل طريقتها فى التعبير هى إبراز
الفاعل المترجم لحالة الذات بدقة « الجسد الأدمى » فهو يتحدث عن شق من نفسه
بعد انشطار الأنا إلى روح مضيق وجسد متوغل . لا يبقى من غنائية النص سوى
ظل باهت خفيف يتمثل فى ترجيع الفاعل والقافية ، وتوازي صيغة اسم الفاعل
« مزدلفاً ، تابعاً » ، أما بقية أصوات المقطوعة فتزحف بشاقل الجسد المرهق إلى قرار
الماضى وعمته وخلوه من المعنى مثل حركات القردة . هنا تتضافر مستويات
التعبيرين الصوتى والنحوى لتخليق الدلالة الشعرية فى متخيل النص الكلى .

والطريف أنه سرعان ما يستففق من هذه الغفوة المتثاقلة ويلتفت إلى ضمير

الغبية الذى يصلح امتدادا لسرد مايفعل هذا « الجسد الأدمى قائلا :

إنه يتجاوز ميعاده ،

ثم يدخل معتذرا ،

خالعا عنه مايرتدى »

جالدا نفسه بيديه »

يمزق أعضائه ندما ،

ويقدمها لقها للمعادن ،

نابضة بالضراعة والخوف ،

لكنه فى النهاية ينظر من حوله ،

فإذا هو ملقى به ،

فى بداية ذات الطريق

كل يوم له هذه التجربة .

يلاحظ القارئ أن الطابع الذى يغلب على تجارب هذا الديوان « كائنات مملكة الليل » أقرب إلى مناخ « أربعاء الرماد » الإليوتى ، ممتزجا بشذرات من الحداثة الفرنسية المستلة برفق من إطارها التاريخى لتعبر عن هجاء الزمن وعيشة دورته . فهو يشهق بالذنب والندم فى لحظة واحدة ، ويترك لبعض السقطات السيرىالية أن تلمع فى عبارته مفارقة لنسيجها المعتاد » ويقدمها لقها للمعادن » تستعصى على الدوبان الدلالى ، لكنها تصنع مشهدها المبيت مقدما فى سيناريو القصيدة مطروحا على الطريق قبل أن تختتمها بهذه النغمة الدورية « كل يوم له هذه التجربة » فينتهى بها المقطع كما انتهى بالقصيدة السابقة ، مما يجعل المقطع الأخير استئنافا لقول آخر ، أو مونتاجا لقصيدة موازية « فتلعب علاقات الفصل والوصل دورها فى تسوير النص ، لكن الملاحظ أن المخاطب لم يصبح هو الآخر ، احتل المتكلم رقعة الضمير الشعرى بين الأنا وهو ، وأصبح هو الذى يتم توجيه النص إليه . إنها لحظة المراجعة

في استراتيجية الخطاب الشعري بعد الامتلاء طويلا بالآخرين والتمرد عليهم ورثاء الذات فيهم .

اتساق الخطاب وكثافته :

من بين ١٦ قصيدة يتضمنها ديوان حجازي الأخير « شجر الأسمنت » هناك ٨ قصائد مهداة إلى شخص معين . وبقيتها تحمل مؤشرات دالة على نوع الخطاب الشعري مثل طल्लीة وأغنية للقاهرة ، لكنها جميعا محددة الزمان والمكان بشكل لافت على اختلاف الترتيب . ومعنى هذا أن نص حجازي لا يداخله أى التباس أو تشتت وهو في ذروة نضجه ، بل يظل تعبيريا محددًا ناصع الوضوح موصولًا بأنواع الخطاب الشعري المؤلف في الذائقة العربية . لأن العنوان والإهداء « وهما بما يحلو للنقاد اليوم أن يطلقوا عليه عتبات النص ، يكفلان توجيه الدلالة إلى بؤرتها المقصودة دون إبهام » فلا يصبح هناك مجال لإشاعة قدر من الغموض الذى يغلف النص الشعري بطبقة رقيقة تحميه من فداحة الانكشاف في النص التواصلى المباشر، مع أن هذه العتبات لا تحرق كل مستويات الدلالة الممكنة في التأويل ، إذ يظل بوسع القارئ أن يفهم هذا المخاطب في الإهداء ، لا باعتباره شخصا محددًا - عبد الرحمن منيف أو صلاح عبد الصبور أو جاك برك أو أمل دنقل أو غيرهم - وإنما بما يتجمع فيه وحوله من معطيات رمزية تحيله إلى نموذج للأديب أو الشاعر بما يشغله حضورا وغيابا من قضايا أو يشيره من مشكلات . غاية ما هناك أن القصيدة بهذه المؤشرات تنتظم في خطاب متسق لا يقع في أحادية الدلالة بقدر ما يتبع استراتيجية منظورة في توجيهها .

وإذا كانت تلك الإشارات تنأى بالنص عن التجريد بما تنقذه من إمكانات اللبس والتشتت فإنها لا تحرمه من إمكانية الكشافة التى تعتمد في تقديرى على أمرين : أحدهما ارتفاع نسبة الأشكال المجازية والثانى استغلال مساحات الصمت لإبراز جسد الكلمات وتفجير طاقتها الشعرية .

ولنأخذ نموذجا لهذا الوضع آخر قصائد الديوان : « منتصف الوقت » وهى مهداة بإيهام يسير إلى « جمال الدين بن شيخ » لأنها لا تتحدث عنه مثل بقية الإهداءات غالبا ، بل تبدأ بشكل تغلب عليه الرؤيا وتدور فيه كلمات المتصوفة :

كأنى فى انتصاف الوقت حين خرجت من ظلى

يعرينى فراغ عاصف يلتف من حولى

كأنى فى انتصاف الوقت أولد ، أو أموت ،

كزهرة تشهق فى منحدر السيل .

وإذا كانت كناية الخروج من الظل أو فقدانه تشير إلى تبدلات الحياة وتحولات تجاربها الوعرة فإن استواء الولادة والموت عبر حرف العطف التخييرى «أو» يلقي بنا فى فضاء المطلق الشعري والمطلق الوجودى معا ، دون أن تنقذه كاف التشبيه التراثية بالزهرة فى منحدر السيل ، إنه يقارب « حالة » ولا يستطيع أن يفصح عنها ، فيكتسب نتيجة لذلك قدرة فائقة على تكثيف القول وتشعيره .

لكن سرعان ما يبدو أنه لا يطبق بعدا عن التصريح ولا يقيم طويلا فى منطقة التلميح :

أقول لهذه الأرض البعيدة : لاتنادينى

ولاتستعجلينى ا

لم تزل ربحى تهب

ولم تزل لى دورة أكملها

قبل غروب الشمس أو منتصف الليل

وما يعجلنى ؟ لا التاج معقود على رأسى

ولا بنلوب عاكفة على نولى ا

نراجع القصيدة فى بعض عتباتها فنجدها مؤرخة فى باريس عام ١٩٨٩ . فنعرف أن الأرض البعيدة ليست سوى مصر ، وأن الأزمة حينئذ كانت هى عودة

الشاعر المعجل إلى وطنه ونداؤه لأرضه ، وأنه عندما استحال في منفاه كونا كاملا ظل يخامرهُ الشعور بالضياء في مهب الريح وفقدان العمر مع دورة الشمس ، ومع أنه يصور كل ذلك إثباتا لوجوده المتحقق المتطلع للمستقبل فإن صيغة الإثبات تعكس اختصار الصورة في مرآة النفي في لا وعى الشاعر، وكأنها أسئلة يلقيها على نفسه أكثر مما هي حقائق يزهو بإثباتها : هل مازالت ريحي تهب ، وهل لم تنزل لي دورة أكملها؟ وبين النفي والاستفهام علائق نحوية وشعرية عميقة ، أى أن مآظنه إثباتا لم يلبث أن تحول إلى نفي .

ثم يأتى التساؤل الإنكارى الطريف الذى يستحضر فيه صوت القصيدة بشكل غير مباشر أطراف أسطورتين : إحداهما قريبة ، وهى لشوقي في منفاه الوطنى وما يبيع به من إمارة الشعر وعقد تاجها على رأسه « أما الأسطورة الثانية فهى أبعد من ذلك ، لأنها تتصل بتلك المرأة - الوطن - بنيلوب المنتظرة لعودة البطل الملحمى الغائب عوليس والمكرسة حياتها من أجله ، ترد الخطاب بنقض غزلها ، هذا التساؤل الذى يداعب وهم المجد والبطولة وهو ينفيه من أفق المتكلم ليرده إلى بصيرة الإنسان الواقعى المعاصر لابد أنه يعكس ساعات طويلا من الحوار بين الشاعر وصديقه المغترب الأبدى عن العودة ومشكلاتها . لكنه يرتفع بالخطاب عن هذا الظرف المباشر ليولد في منطقة الشعر البعيدة عندما يقف الصوت لينادى الأرض وهو يرتق مشاعره وأفكاره ويحاور ذاته وقراءه . بحيث يصبح انخفاض نبرة البطولة إيذانا بارتفاع درجة الشعرية وغلبة نموذج الأمثلة مؤشرا لزيادة كثافة القول وامتلائه المقعم بروح التساؤل والشك والشعور بانعدام اليقين .

وعندما تكتمل دورة القصيدة يعود صوتها ليخاطب أرضه ومصره :

أقول لهذه الأرض البعيدة !

أشرفى من عتمة !

وتجسدى من كلمة !

وتشردى مثلى

أقول لها :

لقد متّ معي « فابتدئي الآن معي
ياوردة تزهر في المحل
أقول لها : اتبعيني لاتناديني
ولا تستعجليني !
إنني أمضي على رجلي
ولي شرطان ينبلجان يوما فيك
حيث يلوّح شراعي الضليل «
أبيض في غروب الشمس أو منتصف الليل
وما يعجلني ؟ لا التاج معقود على رأسي
ولانبلوب عاكفة . . على نولي !

ومع أن كل ذات شاعرة تجرّ العالم وراءها كأنه كلبها المحبب الصغير، إلا أن هناك تحولا يسيرا في خطاب هذا السندباد ذي الأشرعة الضليلة البيضاء، فقد هاجر في البداية يتسكع في شوارع باريس « وبرفته عشيقه صباه « الثورة العربية » لكنه لم يلبث أن توهم خياله وحسب أن وطنه قدماء في غيبته وأن له أن يبعث مع عودته، ولأن القارئ المعاصر لم يعد يحتمل فخريات الشعراء ولانزقهم البطولي الصبياني فإنه يتنفس ارتياحا لتكرار صيغة النفي « لا التاج معقود على رأسي » ولا بنلوب عاكفة على نولي « خاصة وهي تجمع القصيدة في منديل معقود تتكشف شعريتها بقدر ما تغزل مجازاتها وتستحلب أساطيرها بتؤدة وأناة، محافظة على اتساقها وطابعها التوصيلي البارز، وإن كانت قد ضيعت بشكل متعمد كثيرا من نبراتها الخطابية وإيقاعاتها الغنائية، لكنها تظل شاهدة على قدرة الشعر في اختزان رحيق الحياة وتعتيقه، وإغرائه للقراء بمعاودة توليده وتحليقه، في محاولات متجددة لاكتشاف جمالياته وتوصيف تقنياته وأساليبه .

« كل هذا الشعر » في مائيات عدلى رزق الله

أسطورة الفن ومداه

كان الناقد الكندى الكبير « نورثروب فراى » يرى أن الأدب يأتى بعد الأسطورة فى تاريخ الحضارة على اعتبار أن الأسطورة تمثل الجهد البدائى للخيال كى يقيم تماثلا بين الإنسان والعالم، ثم لا تلبث أن تندمج فى الأدب كى تصبح مبدأ بنيريا مؤسسا لشعريته .

وبمقدورنا أن نتوسع فى مفهوم الأسطورة لتشمل بقية أشكال التعبير الفنى المجسد عن رموز الكون والمستخدم للكتلة واللون، وعندئذ سندرك أن الوشائج القوية بين صور التخيل تعود إلى جهدها المشترك فى إقامة هذا التماثل الأيقونى بين الإنسان والعالم، وسنرى فى الجذر الأصلى لجميع الفنون أسطورة الإنسان كما تتجلى فى وحدة المنبع الإبداعى وتقارب أفعال التأويل، إلا أنها تبرز على وجه الخصوص فى وحدة الإيقاع الجمالى للأعمال الفنية ذاتها .

وقد التقت فى القاهرة منذ عدة أسابيع، وبشكل استثنائى أطراف الفنون التشكيلية والتعبيرية، عندما قدم الفنان « عدلى رزق الله » لمعرضه الأخير بمجموعة من القصائد التى كتبت عن « مائياته »، وجعل عنوانه « كل هذا الشعر » شيرا إلى النصوص والطروس المرسومة فى الآن ذاته، وتلاقت على صفحاته أبيات مثل جيلين، أحدهما يضم أحمد عبد المعطى حجازى وإدوارد الخراط، والثانى يجمع بين أمجد ريان وعبد المنعم رمضان ووليد منير، كلهم يترجم بحساسيته الفنية وأسلوبه الشعرى رؤيته لعلاقة جماليات اللون واللغة، أشكال التكوين البصرى والشعر. بما يعطى للقارئ فضاء شفيفا يرقب من خلاله كيفية ممارسة الذائقة الفنية لكل مبدع، وهو يصنع نموذجه فى التصور والتصوير؛ أى وهو يضع

أسطوره التي يضاهي بها بين نفسه وهذا العالم من حوله ، في بؤرة دلالية محددة ،
هي علاقة الشعر الآن بالرسم ، أو بمائيات عدلى رزق الله على وجه الدقة .

عتبات حجازى :

يضع حجازى لقصيدته عنوانا لافتا يرتبط برغبته الحميمة — عند مقامه في
باريس وقت كتابة النص — بالالتحام العميق بموروثه « والتجاوب الحر مع
أصدائه الحاضرة في قرارة وجدانه ، فهو يعلن انتهاءه للنموذج المقدس عندما يجعل
عنوانه « آيات من سورة اللون » مقتبسا شعاعا يسيرا من طاقته المجازية الكبرى ،
خاصة لتنظيم طبيعة التراكب بين أقسام مداراته ، فهو لا يحاكي القراءة القرآنية
للكون ، بل يقترب من فلكها الرمزي المحكم كي يضيف على قوله عبق التراث
ونضارته . خاصة عندما يهديه إلى عدلى رزق الله ، « هدية السيد للسيد » — كما كان
يقول شوقي في — « كنيسة صارت إلى مسجد » . تعبيرا عن هذا التأخى بين اللون
والحرف . فمائيات الفنان التشكيلي تستحيل إلى آيات لغوية « وأبيات الشاعر
تسيل الظلال والرتوش لتسجل فعل البدء في الكلمة الشاعرة « تلك التي تجرح
سطح الأشياء فينبثق منها دم المستقبل :

قطرتان من الصحو

في قطرتين من الظل

في قطرة من ندى

قل هو اللون

في البدء كان

وسوف يكون غدا

فاجرح السطح إن غدا مفعم

ولسوف يسيل الدم .

هناك تماثل مدهش بين تركيب اللون ومبدار الزمن ، فثنائية الصحو والظل
تنحل جدليا في رعشة الندى ، كما أن علاقة الأمس باليوم تفضى إلى ماسيكون

غدا . فعالم الطبيعة لايدانيه في عراقته سوى عالم الثقافة الأولى ، وإذا كان هناك
اتساق تام بين طرفي (قل هو . .) و(في البدء كان . .) فإن ذلك هو الذي يدعونا
كى نتوحد ونحن نجرح سطح الأشياء ، لنذكر وحدة الدم والفن ، وهو الذي
يجعلنا على وجه الخصوص ننطق بضمير الجمع :

سنغنى لكم أيها السادة الغرباء
غناء رتيا .

على وتر مفرد يتردد بين مداريه
كما القمر العربى
هو الأبيض والأسود اللؤلؤ المعتم
سنغنى أغانيها الخضر
لكننا سنفاجئكم بقنابل موقوتة
كان أسلافنا خباؤها مع الخبز والخمر
في خشب الموميات
لكى تنفجر في غرف الدفن
حين تحين مواعيد عودتهم للحياة
وردة أم فم
هذه الورقات التى تمسح الآن صدرى
وقبرة تنفس تحت الأصابع
أم برعم
نهدا . .

تنقسم الفقرة إلى ثلاثة مقاطع شعرية يسورها حرف الميم (المعتم ، فم ، برعم)
ويستهلها حرف الاستقبال (سنغنى) مرتين بما يضبط إيقاعها الموسيقى والدلالى
بداية ونهاية . لكنها تقدم عالمنا العربى للسادة الغرباء بطريقة شعرية ، فإذا كان
صوتا فقد يحسبونه - كعهدهم دائما - رتيا ، وهو يكرر فى الحقيقة دورة القمر ، وإذا

كان شكلا فهو يجمع الأضداد في أسماؤه الحسنى حتى تضىء لها العتمة ، وهو يقيم تراسلا رمزيا بين الصوت واللون في الأغاني العاشقة الخضراء ، لكنه - على قدمه ورتابته - مسكون بالفجاءة في توابيته الفرعونية « مع طعام الآلهة من خبز وخمر تكمن القنابل الموقوتة التى تؤذن بعودتهم للبعث فى أجلها المقدور. وحينئذ تتبادل كلمات (وردة / فم / برعم) مواقعها الدلالية والإيقاعية . فاللون الوردى ينطق ، والفم الصائت يثبت البراعم الوليدة بالرسم ، لأننا مازلنا هناك ننبض بوجود الفن ، ونخبئ للعالم ماسيورك به مستقبله ، تلك القبرة التى ستتففس بعد الدفن وسيبرز لها نهد فى دورة البعث الجديدة .

وإذا كان النص يمضى فى حركته السردية ليحكى نموذج الأسطورى فإن تعاشق الحرف والطيف وتبادل الصوت واللون هما اللذان يصنعان جديلة صيغته الشعرية وجدلية تكوينه التشكيلى ، بما يرفع صوته صادحا أمام الآخرين « يبعد بعرض سحره على أنظارهم ، كى ينشرح لها صدر المتحدث . لكن لماذا يختار الشاعر صورة القنبلة الموقوتة ليعبر عن تواصل الإبداع الفنى لدى الشعب العربى فى مصر منذ الفراعنة حتى الآن ؟

هل يشير بذلك إلى فترة الانقطاع التى امتدت منذ العصر الرومانى حتى مطلع العصر الحديث فيرمز لها بطابع الكمون والتوقيت قبل أن تنفجر فى بعث جديد ؟ هل يربط بينها وبين التراث الثقافى الدينى الذى ضاع أريجه على العالم من تلك المنطقة ذاتها فتبدل وجه الحياة ، وبرزت فيها غرف الدفن خلال عصور متطاولة ؟ هل كان لمقامه فى فرنسا وشعوره بالغربة تجاه الآخرين وحضارتهم وحاجته إلى إثبات وجوده حيالهم أثر فى جرأته فى تبنى الفعل الموسوم بالإرهاب باعتباره طريقة النضال للتحرر « خاصة وأن وجدانه مرتبط بفترة مد الستينيات التى كان الإنسان العربى فيها قادرا على أن يصوغ منظومة قيمة بغض النظر عما يقول الآخرون عنه ، وكان له منطقه الخاص فى صناعة الأحداث وترميزها حتى ولو كانت مضادة للآخرين « لتذكر البياتى مثلا وهو يجعل بطله الأخضر ممسكا بالمصحف والقنبلة رمزا للثورة قبل أن تصبح مضادة .

هل كان بوسع الشاعر أن يستخدم هذه الاستعارة ذاتها لو كتب قصيدته بعد عودته إلى مصر ومعاناته من تحول إرهاب القنابل إلى إرهاب الأفكار، بعد أن رفعت عليه الدعاوى القضائية لأنه سمح في مجلته بمجاز شعري جرىء أو صورة تشكيلية عارية؟ هل معنى هذا أن المناخ الثقافي الذي يتنفسه الفنان كفيل بتعديل حساسيته الجمالية تجاه الصور والرموز ودلالاتها؟ ثم ماهى جدوى تلك الكلمة الأخيرة التي تكسر الانتظام الإيقاعي للمقطوعات بسورها الميمى . فبعد أن أورد الكلمة شبه الختامية « أم برعم » أضاف إليها في لاحقة مختلفة كلمة « نهدها »؟ هل لاحظ الشاعر انتظامه أكثر مما ينبغي في طواير القوافي فعمد إلى توليد مجاز برعمي طريف يتمثل في النهدي يعدل من صرامة النص ويخفف من حدة توازنه، أو لنقل يقيم توازنا جديدا لا يعتمد على التكرار المتوازي للقوافي المتماثلة؟ هل تسجل الكلمة فاصلة دلالية تعيد للعبارة ليونتها الأنثوية وترطب جفافها النضالي وهي تتحدث عن بعث الفن، خاصة أنه يدير المقطع التالي ليكرر المطلع ثلاث مرات، مما يعوض بالتشكيل الدائري ما تفقده العبارة بهذه الفاصلة من إيقاع خارجي؟ أظننا لاندھب بعيدا في تأويل النص لو قرأنا فيه كل تلك الاحتمالات، فهو مثل التابوت الخشبي الذي مازال موضوعا للاكتشافات الأثرية المتوالية.

وبوسعنا أن نقفز على سلم القصيدة المحكم لنصل إلى الدرجة الأخيرة :

نخلة أنت أم سلم

وأنا خنجر طالع

أم هلال تحدر بين الترائب

حتى اختفى في الدواب

ثم بدا

جسد

وارتدى جسدا

قل هو اللون

فى البدء كان
وسوف يكون غذا
فاجرح السطح إن غذا مفعم
ولسوف يسيل الدم

فنى المعادلة الأولى وهى تتكرر بشكل آخر بين أنا وأنت / الهلال ونخلة
العذراء، الخنجر الصاعد والسلم المتقاطع حتى تحل فى الجسد المتلبس بجسد آخر
تناسخا وتماهيا، كما نرى العبارة الشعرية وقد تقمصت جسد الصبيغ المقدسة
وسرت فى أصلابها لتعكس تصويريا حركة الواقع الخارجى فى اتساق خطابات
الأديان فى مصر وتناسخها الحميم حتى لتعانق آياتها كلما اعتنقت وترسب جميعا
تحت سطح الفن المفعم .

رجفة الشعر الصافى :

فى مقابل هذا الشعر المثلث الذاكرة ، المتخم بما يحتوى من نصوص ويوارى من
إشارات ، ننتقل إلى أفق أحدث لشاعر شاب ، يسجل لحظة التقاطع بأشعتها
الخارقة ، كما ترصدها روحه الصافية ، بعد أن طرح وراءه كل شئء وتحول إلى كائن
شفيف يتعمد بالألوان ، ويتنفس الكون فنا خالصا يعيد تشكيله ويختزل مفرداته
إلى أصولها البدئية ، وليد منير يستهل قصيدته « مائيات عدلى رزق الله » قائلا :

تخللتنى زرقه

واتسع الهواء

وشف حولى جسد الكون فصار الكون زهرة

وامرأة

وماء .

فى مقابل الحضور الطاغى للمخاطب عند حجازى الذى يمثل خطابا شعريا
مستقرا بأعرافه ونظمه ، واحتشاده بالأصوات المرتفعة المقدسة ، يطالعنا هذا النص

بإيقاع البوح والاعتراف ، ينطلق من لحظة حسية قريبة تقع على خشبة المتخيل الشعري وهو يتعري بحرية وعفوية ، فهو ينسحب ويجرنا معه إلى الداخل . في اتجاه استحالة المادة إلى أثر ، والجسد إلى هواء ممتد ليتشكل العالم مرة أخرى في منظور شعري يقتصر على أهم عناصره الطبيعية يتدرج من الزهرة البانعة إلى المرأة اليافة . ثم إلى أصل كل شيء . الماء . وإذا كانت هناك أسطورة تطبع النص الشعري بنموذجها المكوّن فإنها تنبثق هنا من لحظة التخلل المستوعبة لصوت القصيدة . وهي ليست لحظة صوفية متوحدة في الكون بقدر ما تشير إلى فعل الإخصاب والتوليد ، إنها مشدودة إلى أنوثة الفن في جوهرها الحميم :

أيتها الأنوثة المغلولة الصدى

أيتها النار التي تدخل لحم النور

كيف تؤولين هذا الكنز ؟

وكيف تسبحين بي نحو فضاء داخلي ؟

يتحدى خارجي

كيف تخامريني

فتعتريني رعشة

ويستقر في دمي هذا الأسى البعيد

الخمر

واللوتس

والضياء .

فروح الفن غالبا هي المخاطبة في هذه النداءات . وهي الفاعلة لكل شيء ، لعمل الفن خلقا وتلذذا ، فهي التي تؤول كنز التجليات المختلفة ، وهي التي تسحب صوت القصيدة إلى داخله المنفصم عن خارجه الذكوري . فلا يبقى فيه من الأصداء المتحاوية إلا رذاذ يسير ، يتطاير من قول الشاعر العذري مثلا :
وإني لتعروني لذكراك هزة كما أنتفض العصفور بآله القطر

أو من قول السياب « ويد لهم في دمي حنين » ، أو تسشير في القارئ عالم النبوءة منذ ناداها أمل دنقل « أيتها العرافة المقدسة » لكنها تظل مغلوطة الصدى لتعكسها مع خارج الشاعر، فتصبح لهب الفن التي ينبثق من لحمها النور، ومهما تراءت لنا أصداء الأقوال الأخرى ونحن نعيش هذا النص فإنها تفقد انتهاءاتها لتحط على سطح هذا الكلام الجديد فتتظم في نسق مغاير، عندئذ يتحدد مصدر الأسى منبعجا من ثلاثة منابع : الخمر واللوتس والضياء ، تتكرر علامة الخمر ببعدها الرمزي المسيحي كما جاءت عند حجازي ، وتتحدد زهرة اللوتس ببعدها المصري الفرعوني بأوضح مما كانت عليه الوردة هناك . ويبقى الضياء ليتم مهرجان الألوان ويقابل الماء في مطلع القصيدة فينعقد به ويتقطر منه على خلفية الأسى الشعري الرهيف . وإذ يتلبس الشعر بروح التماهي الفني مع الرسم يصبح الفضاء أسطورة لونية . فتتراسل معطيات الحواس مع منابت الوجود الأولى في تكوينات مذهشة :

هذا المدى أسطورة

ونخلة سماؤها

لكنها خفية

تروغ خلف الأبيض الشفاف

والبنفسجي المرسل الخاطر

والوردي ذي الحنين

كل شميم نغم

وكل ملمس ندى

وكل دهشة رحم

كيف تؤولين هذا الكثر ؟

كيف تكوّرين روحى في ظلال لم تقف على حدود اللون ؟

فيهرب الطائر من أصابعى

ثم يعود دون أن أراه للأحجار

أيتها الأنثى التى تدخل لحم النار

وكما أن الفن الحديث فى ما بعد المرحلة الأكاديمية يعطى لكل مشاهد حق التأويل الحر للتكوينات اللونية ، فإن الشعر بدوره قد ألقى فى حجر القارئ بمفاتيح غيبه . فأصبح عليه أن يفك شفراته ويترجم تأويله ، أصبح عليه أن يعثر على إيقاعه الدلالى من خلال وقعه النفسى ؛ أن يسترسل فى خاطر اللغة الرامزة ليرأى له ما وراء الأشكال والصور .

أصبح عليه أن يكون مترجما فى لغته ذاتها بعد تداخلاتها وتبادلاتها الإشارية . فما هو المدى الأسطورة مثلاً؟ يحلولى أن اعتبره مدى الفن وفضاءه ، حيث يلتقى الحرف المنطوق بالخط المرقوم - الشميم الذى بقى من عرار نجد - بالنغم ، وهو معنى مراوغ بالضرورة ؛ إذ لو كان صريحاً أحادى الاتجاه لفقد بهجته وشعريته . أما تلك السماء التى أصبحت نخلة فما أبعدھا عما هزت جذعه العذراء فى الطقس المسيحى ، وهى سماء خفية وحفية ، تنحجب خلف ثلاثة ألوان : الأبيض الغيمى ، والبنفسجى القزحى ، والوردى الدافئ الحنون . ويلح سؤال الكيفية ليستدير بالمقطوعة إلى تكوينها التعبيرى وهى تشهد إعادة تكوين الروح وتكويرها بعجينة الفن ، فن الظلال الهاربة والأشكال الطائرة فى الكلمة واللون .

وردة رمضان :

تتكون قصيدة عبد المنعم رمضان المطولة المضمنة فى كتالوج عدلى رزق الله خمسة مقاطع يستحيل تأملها ملياً كما تستحق بجدارة فى هذه الزيارة السريعة لجاليرى الشعر المقام بين المائيات ، كما يستحيل مطالعة قصيدة أمجد ريان وتأويلات إدوارد الخراط لضيق المجال ، ويتعين علينا أن نكتفى بمراقبة مشهد واحد من قصيدة رمضان يتسم بالوجازة والاستقلال النصى ، وهو بعنوان «الوردة» المشحون بالدلالات :

مائلة فوق ذراعى

ومائلة لى

الحوريات على الأغصان
وكهف الجنيات على الرقبة
وشرور الناس جميعا
راكعة
عند القدمين
هل ندخل
هذا الدير الأهل بالسكان؟

يتخذ صوت القصيدة وضعا نمائلا للعالم الأسطوري المحاذي له ، وضع
التماثيل في هيكل الفن ، حيث تميل الحوريات ويتلوى كهف الجنيات على الرقبة
وتركع الشرور ، فالكتلة المجسدة هي التي تتراءى له بعد أن تفنى في المقاطع السابقة
للجسد وأصبح أيقونته ، ونفض عنه مزاعم الفيض بجرأة فادحة ، ورسم اسم «
ناريان» - موضوع اللوحة - بحروف النور على طريقة شعراء البديع ، فأخذ - ينذر -
نفسه لأسطورة الفن « يتردد على باب ديره . ويلاحظ أن الشاعر يستخدم هنا
ضميرا المتكلمين ؛ إذ لم يعد يقف في مواجهة الرسام ، ولا في مواجهتنا ، لقد اتحد
به وتحدث من خلاله ، أنطق صورة وفرغ من تكويرها حتى أضحت تماثيل
منتصبة ، ثم مد يده إلينا كي ندخل معه ونبدأ في فعل الفن :

ندا هم أنفسنا
نفقت مثل رذاذ
نطبخ بعض الجص
نقيم تماثيل العذراء
ونشرع في الإذعان
الوردة مثل المعمودية
فاتحة ورهان .

مجموعة أفعال المضارعة هنا تكسر نسق الماضي ، تحيل طقوّه إلى رموز يتم

إعادة بنائها من جديد في أسطورة النار التي تحدث عنها الشاعران السابقان حيث انفجرت من قنابل موقوتة عند حجازي وانبثقت من لحم الأنوثة اللاهب عند وليد منير، وهي عنصر ضروري في صهر الحواجز بين حدود الأشكال الفنية والوردة التي تقف في مقابل المعمودية هي وردة الفن أيضا ، وهي غائبة في وجدان البشرية منذ البداية ومائلة كرهان لها إلى النهاية ، لكن صوت القصيدة لا يلبث أن ينقسم عن هذا الاندغام ، أن يتخذ وضعه المجازي المميز .

وأنا سياف الليل

إذا ما مر ، أقطعه ، وأعود إليه

يصير شظايا ، تسكن في أقوال القديسين وأعمال الرهبان

فانتظروا أن تجدوني عند المذبح .

وإذا كان الليل هو الزمن الأسود ، فإن صوت القصيدة هو الذي يستحيل إلى سياف يقطع الزمن إربا ويتنصر على شروره ، مثلما انتصرت إيزيس وجمعت أشلاء أوزوريس لتبعث من جديد ، وتسكن بشعريتها في أقوال القديسين وأعمالهم . هنا يصل التماهي إلى ذروته بين الأسطورة والفن ، وتحقق وظيفة الفنان وهو يقوم بكل الأدوار عند المذبح ، دور الكاهن والمتعمد ، القديس والراهب ، إيزيس وأوزوريس ، ويتحقق ما تنبأ به « فرأي » من وراثة الفن لمخيال الكون ، وانفراده بسلطة الترميز المتجدد لإضفاء المعنى على مستقبل الإنسان .

الرهان على الحقيقة الشعرية

بعيدا عن اللغظ الطويل ، والثثرة المزهقة ، والادعاءات الأيديولوجية فيما يشبه الصمت المقصود ، والبياض المنضود ؛ يقدم الشاعر الخمسينى الناضج محمد صالح فى ديوانه الجديد « صيد الفراشات » هذا الرهان على شىء جوهري هو الحقيقة الشعرية .

يراهن عليها عندما ينضو عنه ثوب الإيقاع المدهش الرنان ، ويتفيا راضيا ظل النثر الواهن الذى لا يحميه من لفح أنفاس القراء الذين تعودوا على الشرب من « البحر » فيبحثون بمضض عما يفتقدونه من ترنيمات أليفة فى هذا الخطاب الشعرى المعاند ، المتأبى على الكبح والترويض . يراهن عليها عندما يخلو إلى نفسه « فلا يقارع كؤوس الآخرين ولا يصارع طواحين الهواء ، بل يجتر كلماته الشحيحة ويتعرف على مذاقها وحلاوتها الممضة ، وهى ليست تلك الحلاوة السكرية الفادحة ، بل هى أشبه بحلاوة « الخروب » التى كان يدينها العقاد الجهير ، فى هجائه للنثر السردى ، باعتباره قنطارا من الخشب ودرهما من الحلاوة ، فى قياس كميّ مدهش لدرجة الشعرية فى تقديره .

يراهن عليها عندما يعمد لممارسة الرؤية الصافية للألوان والطعوم والمسافات « لأشياء الحياة وجوهر الوجود الإنسانى المتلبس بعطرها وضوئها وبقيّة روائعها وظلالها على السواء ، ويقدم كل ذلك رشفة رشفة ، فى قطع وجيزة ، تريد كل منها أن تكون مثل الكف » لكنها تعكس دورة الكون فى وجوهه العديدة وأحواله الأبدية .

أما كيفية ممارسته لهذا الرهان الجميل ، وخطواته فى إجراء لعبته ، فهذا ما تحاول مقاربته كل قراءة تحليلية تعشق الشعر وتبغى الكشف عن ملامحه ، فى مطارحة نصية « لابد لها أن تصبح فى النهاية تجربة جمالية .

قص الحواشي وصفاء الكادر :

أول آليات الكتابة الشعرية عند محمد صالح هي توظيف السرد في بنيته القصصية ، فالقص يتكفل بتحديد الدلالة وصناعة الصورة وتسوير النص حتى تتضح بدايته ونهايته . فإذا استعرضنا عدد مقطوعات هذه المجموعة وجدناها خمسا وأربعين ، تبدأ منها عشرون مقطوعة بالفعل كان الذي يروى حدثا ماضيا بقدر ما يقع في دائرة الوجود التام والكيثونة المستقبلية . مما يعنى امتداد النظر إلى أعماق الماضي المتجذر في الكيان وإلقاء نظرة كلية عليه من ناحية ، والنزوع إلى التجرد منه واعتباره غيابا يقابل حضور الآن الشاخص من ناحية أخرى . كما يعنى كذلك تحويل المتكلم في الأنا الشعرية إلى ضمير آخر مفارق «هو» يلتقط جوهر الأشياء في الأزمنة كلها .

لنقرأ أولى قصائد الديوان لنلمس طريقة هذا السرد في قص الحواشي والتعليقات الفائضة حتى يتيح الفرصة للمتلقى كي يزرع دلالاته الشخصية :

كان لي جد
كان أعقب تسعا
وتسعين جارية
وبنين
ثم في أخريات السنين
اصطفى طفلة
كان أصغر أحفاده يشتهيها
كان يجلس في حجرها
وتميل تقبله
والقبيلة شاخصة .

ومع أن القصيدة تبدأ شخصية يتحدد فيها ضمير المتكلم الشعري « كان لي » إلا أنها لا تلبث أن تمحو أثره فلا يرد له ذكر بعد ذلك إلا ما يمكن أن يتراءى خلف

كلمة « الحفيد » المحب لمحظية جده ، لكنها تجعل المنظور تاريخيا عندما تستخدم العبارة التراثية « تسعا وتسعين » سواء كانت جارية أو نعجة ، فكلاهما يشير إلى المرأة في الضمير اللغوي لتفسير النصوص « وهى على أية حال تحكى باقتضاب شديد قصة الجسد وشغفه المتأخر بصبيبة في موقع أحفاده ، لكنها تقدم صورة مقلوبة ، مثل الوضع الذى ترصده « فالجدّ هو الذى يجلس فى حجرها بدل أن يفعل العكس كما هو مألوف ، وتنتهى بشكل مبتور فى مشهد مثبت بصريا على القبيلة الشاخصة دون أن تنبس ببنت شفة بالتعليق أو الثثرة .

فتترك لنا فرصة تأويل الدلالة الشعرية وتراوحها بين النقاط التالية :

- هل هى نقد للنظام البطركى للمجتمع العربى حيث يمارس الآباء حقهم فى الاستئثار بالسلطة الشبكية وحرمان الأجيال التالية من لذتها؟

- هل هى تعبير عن سلبية الجماعة واتخاذها موقف المتفرج من مثل هذه المشاهد المستفزة دون أن تنهض للفعل أو تنشط للتغيير؟

- أم هى تلك الحكاية المكرورة فى التاريخ منذ سليمان الحكيم حتى الآن فى أنانية الشهوة وطغيان التملك لا أكثر ولا أقل ، فهى ما قيل بالضبط دون زيادة أو نقصان فى هذا الفضاء الأجوف للدلالة الشعرية؟

وإذا كان الإيقاع الموسيقى فى الشعر الموزون يمثل أبرز أشكال الصور السمعية وأكثرها انتظاما فإن قصيدة النثر عندما تعتمد إلى تهميشه وتعطيله لا تريد أن تفرغ النص من جماله ، فتقوم بإحلال الصور البصرية محل السمعية وإبرازها بشكل لافت يشبع حاجات التخيل والتذكر. ولتأمل قطعة صغيرة تالية بعنوان « الكهل » حتى نظل فى مدار الكبار :

كان الخلاء فيما يلى بيته مباشرة

ولم يكن ليجهد هكذا

كى يرى شجر التوت والقطعان

القطعان التى كانوا يتخيرون أحلاها

يزفونها في المواسم
والتي ماكانوا يعرضونها
عارية هكذا
على واجهات القصابين

نلاحظ أن القطعة تشكل مساحة بصرية ترسم حدود المكان والشخص والمرئيات بدقة شديدة ، لكنها لا تقدم صورة ثابتة ، بل تحكى قصة التحول في النظر والمنظور معا ، فالبيت لم يعد مجاورا للخلاء ، والنظر لم يعد قادرا على الإبصار إلا بمشقة وجهه . وأهم من ذلك فإن المفارقة التي تقدمها القصيدة بإتقان تتمثل في التضاد بين الحياة الفطرية وأعراسها الموسمية والمجتمع الاستهلاكي وطاحوته المستمرة . تفعل ذلك عبر مقارنة بصرية بين مشهدين : قطعان الرعاة الحية وصفوف الخراف العارية على واجهات القصابين ، عندئذ تقول القصيدة دلالتها بشكل يعكس المؤلف في وعى الناس وضمايرهم ، فتقدم منظور الكهل الذي يحن للحياة الفطرية ويشتاق لبراءتها ، إذ طالما ربط الناس بين العرى والبداية ، واعتبروا الحضارة مظهر التكلف فتأتى هذه القطعة لتجعل عرى الخراف تشويها للطبيعة الكاسية الجميلة . ويوسع قارئ القصيدة أن يمتص منها الدلالة التي تروق له ، فمعايشة الحيوانات كأحياء تخلع عليها طابعا إنسانيا يجعلنا نعافها كمأكولات ، نصبح أقل همجية وأكثر احتفاء بعناصر الطبيعة واستمتاعا بصحبتها الأليفة ، لكن مايمينا من هذه اللقطة هو صفاء « الكادر » التصويرى وترتيب معطياته بنظام دقيق ، فهذا ما يميز محمد صالح عن غيره من شعراء الحداثة . حيث تزدحم قصائدهم بالمرئيات المشتتة واللقطات المتنافية ، دون أن تتبلور في مدستهم نقطة مركزة نقية تظل عالقة بالمخيلة .

وإذا تذكرنا أن الوظيفة الجوهرية للصور السمعية التي تجلت في أوزان الشعر وأشكال الجناس والبديع هي أن تجعل الكلام سريع الحفظ سهل التذكر ، مما دفع الناقد اللامع « بارت » أن يسمى البلاغة القديمة « صناعة الذاكرة » . فإن الحساسية الجمالية الجديدة في عصر الصورة تعتمد إلى تقوية الذاكرة البصرية ، ومن

ثم فإن تقنيات الحداثة الشعرية تنجح بقدر ما تستصفي من معطيات النظر وتلائم بين درجات ألوانه ، فهذه هي الطريقة التي تتحول بها الرؤية البصرية إلى رؤية شعرية باقية ، وكلما كان المشهد خالياً من التعليق المباشر والثروة الفضفاضة كان أبلغ وأكثر احتراما لذكاء القارئ واستفزازاً لقدراته على الفهم والتأويل ، ولأن الشاعر يصنع هذه الصور بالكلمات ، وهي ذات ماضٍ مفعم بالتاريخ المتراكم فإن الذاكرة الثقافية لاتلبث أن تشبك بإيجاءاتها وإشاراتها إلى الآفاق العديدة مع هذه الذاكرة البصرية ، ويكفى للتدليل على ذلك أن نراجع في القطعة الماضية كلمتي « يزفونها » و « عارية » حتى ندرك خصوبة هذا التشابك الدلالي .

أسراب الفراشات :

للفنان التشكيلي القدير محيى الدين اللباد قراءة خاصة « سجلها بألوانه الجميلة على غلاف الديوان ، للمقصود بالفراشات التي يصطادها الشاعر فهو يرسمها امرأة مثقفة - لايعنى كثيرا بإبراز جمالها - تمسك بإحدى يديها صحيفة يومية وتحمل بالأخرى تلاً من الكتب ، قد نبئت لها أجنحة ضخمة ملونة يمكن أن تمثل استعارة لخيالها المجنح الملتهب بنار المعرفة . فما مدى قرب هذه الصورة من القطعة الشعرية التي أعطت للديوان عنوانه ؟ تقول القطعة المرصودة :

من أين جاء الخاطر المرّ

إنه منذ ما يعى

ينتهى حيث بدأ

وإنه لن يعثر عليها أبداً؟

وهي قطعة نموذجية من شعر محمد صالح ، في اقتصادها وكثافتها وحركيتها ، نلاحظ أولاً أنها تقع في منطقة التساؤل ، تبدأ بأداته وتنتهى بعلامته ، لكنه سؤال مجازي عن مصدر لايمهم كثيراً ، فمن أين تأتى هذه الخواطر بحلاوتها ومرارتها ، هل تجرّ قوانين التحليل العضوي لكيفية تشغيل الذاكرة أن تقترب من إضاءة نظامها

فى التخزين والتشفير والاستدعاء؟ غير أن ما يشغلنا فى الفهم هو مرجع الضمير فى « عليها » وإلى أى شىء يعود؟ من الطبيعى أنه يعود إلى الفراشات ، ولكن ماذا تمثل؟ لنختبر بإيجاز مجموعة الإمكانيات التى تشير إليها الكلمة فى وعى القارئ المعاصر.

- هل هى إحدى الفراشات الأسطورية النادرة التى يجتهد الهواة فى اقتناصها والتى يدور صوت القصيدة حولها دون أن يظفر بها؟ ومع قرب هذا الاحتمال من سطح النص المباشر إلا أنه لا يتلاءم مع الإطار الزمنى الذى يسوره ، فهو منذ أن وعى « وإلى الأبد » يمضى بحثا عنها مروراً بفكرة أنه لن يعثر عليها ، لابد أن نستبعد المعنى الحرفى لصيد الفراشات .

- هل هى الحبيبة ، الكاملة المجهولة كما ألمح لها الرسام؟

- هل هى القصيدة - الحقيقة التى طالما بات الشعراء يصطادون قوافيها قديما ، وخوافيها حديثا ، رموزها ودلالاتها الظاهرة والباطنة؟

لا يمكن لنا أن نقطع بقصد الشاعر بين هذه الاحتمالات « ولا بما تضمّره القصيدة من نوايا ، ولا يبقى أمامنا سوى أن نبحث عن المعنى فى خيال القارئ وأفق تلقيه ، فنطلق هذه الفراشات ليمسك بها كل منا ويتعرف على حقيقتها .

ولكن هناك سؤالا ضروريا يطرحه ديوان محمد صالح عن تشكيل الأسراب والمجموعات التى تتكون منها فراشاته ، أو النظام الذى تراءى به قطعه الشعرية .
هى تتكون من نسقين :

أحدهما مجموعة من العناقيد التى تلتصم فيها قطع شعرية صغيرة ، تحمل كل منها عنوانا خاصا يندرج فى إطار منظومة كلية ذات عنوان عام ، وتقوم بين وحداتها علاقة طريفة من الاتصال والانفصال فى الآن ذاته . إذ يجوز لنا أن نقرأ كل قطعة باعتبارها نصا مكتملا محدد له عنوانه واستقلاله ودلالته ، كما يحق لنا فى الآن ذاته أن نعتبره وحدة صغيرة من بنية أكبر منه تتألف من عدد من الوحدات والحركات يجمعها إطار كلى وعنوان عام ودلالة شاملة ، فقطعة « صيد الفراشات » مثلا من

مجموعة « ١٩٩٣ » التي تضم ثلاث وحدات ، لا يفيدنا الجمع بينها كثيرا في ترجيح أحد الاحتمالات الدلالية التي أشرنا إليها من قبل .

أما النسق الثانى فيقوم بتجريب لعبة جديدة في التشكيل النصي ، إذ يقدم مجموعة من القصائد القائمة بذاتها ، تشبه الأقصوصة الأليجورية ، أو الأمثلة الشعرية ، وهي تتأطر بحكاية رمزية ، تتضمن حدثا ومفارقة ، ونهاية مفاجئة دالة ، وأول نهاذجها بعنوان « الخصيان » يقول :

كانوا يرتدون ثيابا تكشف عوراتهم

بطريقة متعمدة

وفي مفترق الطرق

إلى حيث يمضون

كانوا يتبادلون عناقات حارة

وصورا وأدوية

وعوازل طبية

وكل ما يصطنعه الرجال في تجاربهم

وبعد كل ماجرى

كانوا لا يزالون

ممتلئين شهوة .

ولأننا لا نريد أن ندخل في لعبة الدلالة في هذا النص ولا أن نفهم معانيه ، بقدر ما نهمنا تجربته في التشكيل وصوغ إطاره الخارجى ، إذ يصح أن يكون من قبيل « الإيجرام » وهو طبقا لتعريف معاجم المصطلحات الأدبية « منظومة مجازية حادة ومكثفة ، تشترط فيها الطرافة والتركيز واكتمال الدلالة وظل من السخرية الرقيقة اللاذعة » بحيث يصبح أمثلة قابلة للتأويل دائما ومجازة لمعناها المباشر في جميع الحالات .

العامل الثانى المحدد لصفاء النص الشعرى هو اختيار منظور الرؤية فيه ،

فليس هناك أى لبس فى صوت القصيدة، الضمير دائما متعين فى المتكلم الشعري، حتى لو لم يبرز على سطح اللغة فهو كامن خلف قائل القول. لا يطرح فى شعر محمد صالح سؤال: من الذى يتكلم؟ مما يعنى تركيز الوعى على القول وتبديده الضباب حول القائل.

وربما كان هذا التحديد الواضح فى الرؤية والمنظور مفضيا إلى فراغ الشعر من تعدد الأصوات الخارجية ليركز على احتدام التوتر الداخلى، غير أنه لا يحمل إية سمة لئرجسية تمتلئ بالذات، إذ إن الأنا الشعرية منكفئة على تجربتها الوجودية فى زهد وتساؤل وتكشف بالغ.

إنه يزهد حتى فى محاورة الآخرين شعريا ومجازيتهم أطراف «التناص» عندما نقرأ مثلا «خماسية المدينة» نتوقع منه أن يستثير مدن الشعراء السابقين عليه وهم كثر استحقوا الدراسات المعمقة المطولة، لكننا ندخل مدينة محمد صالح فلا نجد إلا روحه تجوب نواحيها وأحياءها ومشاهدها الحميمة، ليس لها شأن إلا برؤيتها العارية وطابعها الذاتى المحتدم. هكذا يتبين لنا أن قصيدة محمد صالح تمتاز بشيء واضح، تفرش سطحها سرديا بمعطيات حسية مرتبة طبقا لقوانين الزمان والمكان وموجهة بفعل ضمير بارز أو غائب، لكنه المتكلم دائما، غير أنها لا تلبث أن تضع لهذا السطح حافة تفلق فضاءه وتحيّزه وتحدد نوع المفارقة فيه، بالتقابل بين السطح والحافة، فتبرز بنية القصيدة ويتضح اكتمالها، قد تطول قليلا أو تقصر، لكنها لا تخرج عن هذا النسق فى البسط ويلاحظ أن تجاربنا الشعرية فى تخليق الأشكال الفنية محدودة جدا، وليس من الضرورى بطبيعة الحال أن نتبع فيها نموجا منجزا فى الآداب الأخرى ولا أن نتفادى التوافق معها، ولكن المهم دائما أن نبت لدينا استجابة لضرورة النمو الداخلى وتلبية لحاجات الإشباع الجمالى المتفتح.

السطح والحافة:

أما طبيعة العلاقة بين حبات العنقود فى منظومات النسق الأول؛ على مراوحتها بين الاتصال والانفصال مثل البيت الشعري المغلق داخل القصيدة العمودية،

فهي تدعونا إلى تأمل البنية الشعرية في نصوص محمد صالح لاستخلاص مؤشرات الربط وأشكال الأطر الدلالية فيها . فعندما نقرأ عددا من تلك القصائد ننتين مفاصلها بوضوح ، ففي منظومة « مشاهد من فوق التل » يتراءى البعد الزماني كخيوط موصول يربط بين حباتها ، معظمها يبدأ بالفعل « كان » - كما سبق أن ألمحنا - دون تباعد زمني ، إذ أنه لا يلبث أن يضع أذنه على الأشياء ليلتقط نبضها وسريرتها ، غير أن كلمة دالة تتردد كثيرا في مقطوعات هذه المجموعة تفرش الإطار الملائم لها هي « هناك » الماثلة من موقع ما من كل قطعة بحيث يصبح المكان هو السطح الذي تتحرك فوقه المشاهد ، لأن هذا المكان لا بد أن يتزمن سرعان ما يشتبك الأمران لتحديد هذا السطح وتخليق اللعبة الشعرية فوقه . لكنها تتحرك بنوع من الفوضى وعدم الانتظام من اندفاع إلى اليمين ، وأخرى إلى اليسار حتى تمسك بالحالة / الفراشة / القطعة الشعرية أنا تطير في المخيلة دون اتجاهات محسوبة مسبقا .

السطح المنظم وتدوير الحافة التي تضع حدا لامتداده وتشكل نوع الرد المقابل له في اتجاه مغاير لحركة السطح . ولنتأمل إحدى مقطوعاته النموذجية التي تتجلى فيها بصفاء بالغ هذه الخاصية ، وهي مقطوعة « السراب » :

هكذا دائما على مسافة منا

البلاد التي أحبيناها

وحيثما ينحسر الموج

تلوح جثث الغرقى

فالعنوان يمثل غطاء يفرش امتداد الأفق ، لا يقترح دلالة مستقلة ، بل يرسم الفضاء المكاني الهش في عدم تحققه ووضوحه في الآن ذاته . والمتحدث متعين جدا ، إنه « نحن » إذا احتضننا الشاعر وتولى التعبير عنا ، فتجربته ليست ذاتية مستغرقة في تفرداها . بل هي نوعية تشمل المتكلمين جميعا . ولأنها فلذة من تشكيل أكبر يتخذ عنوانه « هكذا دائما » فهي ترتبط به عبر مسارين : أحدهما يتمثل في إعادة صيغة العنوان ذاته تذكيرا بأنه مازال يضرب في اتجاه العناصر الحقيقية الثابتة

فى الوجود ويريد أن يصل إلى بؤرتها عبر حركات عديدة « أما المسار الثانى فهو شيوخ لون من التخيل المرتبط بمجال البحر فى المقطوعات السابقة واستمراره هنا، حيث نجد نفس الماء، فالحياة كلها أمواج، وعندما تنحصر عن شطوطها حتيا ستلوح « جثث الغرقى ». أمثلة صغيرة للكون كله فى بضعة كلمات. ما يعنينا منها ليس دلالتها أو ترميزها وإنما طريقة تبينها، السطح المكاني يتسع لتغمره الأمواج، لكن الجثث تمثل الحافة القاطعة للامتداد والمشكلة للوعاء المختزن للدلالة انتظارا لجهد القارئ فى تأويله الشعري .

ولأن هذه الحافة التى تقدم معنى مضادا فى الاتجاه للسطح السابق عليها فهى غالبا تعتمد على المفارقة . ومن طبيعة المفارقة أن يتولد منها لون خاص من السخرية التى تتراوح فى لذعها ورقتها، طبقا لتموجات الموقف ومذاق تجارب الحياة ذاتها، من هنا فإن ظل السخرية يترأى دائما خلف أمثولات محمد صالح ويتركز فى قاعها بشكل لافت .

ربما كان العنوان الأخير « التربية العاطفية » هو الشالة المركزة لهذه المرارة المترسبة من الحياة اليومية بما يمتزج بها من حلاوة ممضة، فليست له علاقة « بفلوپير » ولا روايته الشهيرة، وإنما يعرض خبرة الحياة الزوجية وما تبقى من نكهتها الحارقة فى جملة من المشاهد المتباعدة تنتهى بثلاث نقاط : التعود على الكذب إثبارا للسلامة وتمهيش المرأة والتدخين المنفرد ولنستحضره فى هذه اللقطة التشكيلية الأخيرة :

الأطفال بدورهم كانوا قد كبروا

والصغير

ذو الثمانية عشر ربيعا

المرح الذكى

خرج ولم يعد

هكذا اعتادت الصمت

وهكذا اعتاد أن يجلس قبالتها

في الشرفة على الفناء الخلفي
وحيدا يدخن .

وعندما تتصاعد خيوط الدخان ، ومعها كلمات القصيدة تنعقد خلاصة
تجربتها الحسوية في اعتصار شعر الحياة بروائحها وطعومها ، بكلماتها وصورها ،
بحقيقتها الجوهرية كما يقتنصها الشعر ويحفظها بفراشات ذهبية باقية .

مطالعة في أقمار الشعر

من يخاطب فاروق جويده

« ألف وجه للقمر » عنوان الديوان الرابع عشر الصادر حديثا لفاروق جويده، بالإضافة إلى ثلاث مسرحيات شعرية وقفت على خشبة المسرح القومي وأشعلت أضواءه عدة مواسم. ولو كانت لدينا بحوث ميدانية إحصائية لعرفنا بالأرقام حجم «مقروئية» هذه الأعمال، إذ تبلغ طبقا لتصريحات الشاعر في بعض الندوات ثلاثة ملايين نسخة وتصل المليون في بعض التقديرات المعتدلة الأخرى، وتمثل على أية حال أعلى نسبة توزيع في مصر للنصوص الشعرية، لا يكاد يتجاوزها على المستوى العربي سوى نزار قباني الذي يبلغ عمره الشعري ضعف عمر فاروق جويده. هذه المقروئية العالية تفرض علينا اختيار نوع هذه الشعرية الفاتنة وتحديد المخاطبين بها وتحليل هذه الزاوية الهامة في الخارطة الثقافية على أساس ضمانها لاستمرارية التواصل الشعري بين الأجيال بالرغم مما يرصد فيها من انقطاعات وتوترات، وما يطلق أحيانا من شعارات غير دقيقة تزعم أننا قد خرجنا من دائرة السعر لندخل عصر الرواية، فلا أحسب أن مثل هذا الرقم القياسي في التوزيع - على تفاوته الشديد - قد بلغه مؤلف روائي، ولست متأكدا من ضرورة استثناء هرمنا العظيم نجيب محفوظ، فقلة البيانات تجعلنا في موقف لانحسد عليه، ويبدو أن الخوف من الحسد ومن محاسبة الضرائب يحول دون تشجيع هذا النوع من الدراسات الميدانية. لكن الأمر الذي يتعين علينا مواجهته هو قراءة الظاهرة ودلالاتها العديدة، ومراجعة هذا النموذج الشعري لنعرف سر انتشاره العريض

بعيدا عن نزعة تسفيه الجمهور واتهامه بتدنى الذوق كما يفعل الأدباء الطليعيون
دفاعا عن كبرياتهم الإبداعى فى جدلية السوق والمتحف المعروفة .

فلا ريب أن الشعر ليس له وجه واحد يطمس ماعداه ، وأنه كمصدر متجدد
للجمال يرتبط بالقمر الحالم الذى يستثيره عنوان ورسم غلاف الديوان ؛ يتجلى له
ألف وجه فى مختلف مستويات الزمان والمكان . ومع أن درجة المقروئية لابد أن
تدخل فى حساب مستوى الشعر فإنها لايمكن أن تمثل المنحنى الاستراتيجى
المنتظم لتحديد قيمته الإبداعية إيجابا أو سلبا ، خاصة فى فترة زمنية قصيرة ، لم
يمحصها تاريخ العصور الطويلة كما يحدث فى حالة كبار المبدعين الخالدين على
مر الأجيال .

بل يجب أن تدخل معاملات أخرى أشد حسما فى تحديد سلم الشعرية ومن
أهمها فى تقديرى درجات الإيقاع والانحراف ، والكثافة والتشتت التى يترتب عليها
المستوى الحسى أو التجريدى للشعر وأنواع التلقى الجمالى له فى مختلف البيئات
والأوساط العمرية والثقافية ، خاصة عندما نأخذ فى الاعتبار طبيعة « الحامل » لهذا
النص الشعرى ، وهو الكتاب فى حالة شاعرنا ، مما يجعله مختلفا مثلا عن شعر
« الأبنودى الذى يحمله « الصوت المغنى » إلى عشرات الملايين من الأسباع دون
قصد أو تدبير .

مباهج الحلم الوجدانى :

جلسنا نرسمُ

الأحلام فى زمن بلا ألوانُ

رسمنا فوق وجه الريح

عصفورين فى عش بلا جذرانُ

أطل العش بين خمائل الصفصافِ

لؤلؤة بلا شطآنُ

نسبنا الاسم . . والميلاد . . والعنوان

ومزقنا دفاترنا
وألقينا هموم الأُمس
فوق شواطئ النسيان
وقلنا . . لن يجيء الحزن بعد الآن
وأينا الفرح بين عيوننا يحبو
كطفل ضمه . . أبوان
رسمنا الحب فوق شفاهنا الظمأى
بلون الشوق . . والحرمان
رسمتك نجمة في الأفق
تكبر كلما ابتعدت
فألقاها . . بكل مكان

وبوسعنا أن نمضى صفحات أخرى على مثل هذه الموجة الحنون الرجراجة دون أن يختلف إيقاع الملاح أو تتبدل مفردات المشهد الشعري، فالحالة التى تبعثها القصيدة ذات طبيعة تشكيلية، والألوان التى يستخدمها الشاعر مجهزة سلفاً فى ذاكرة القراء وداخل تجربتهم الإنسانية والثقافية، ومنظومة الصور التى يرسمها النص تأخذ مواقعها البصرية والدلالية ضمن الأطر التى تعود عليها المتلقى منذ بواكير الاتجاه الوجدانى فى الشعر دون خلل أو انحراف، لكن القصيدة تعيد صحبتك لهذا المناخ الذى طالما أغمضت عينيك لمعايشته على أنغام عبد الوهاب فى «همسة حائرة» دون أن تشعر بذلك، فلأن الحب عاطفة متجددة ما بقى الإنسان، ولأن الطبيعة حاضنها الدافئ ومهادها الوثير، ولأن كلمات اللغة لا تنفذ فى إمكاناتها التركيبية وتوافقاتها فى صيغ جديدة، فإن بمقدورك أن تعتبر هذه القصيدة إعادة صياغة لحلم دائم مكرور وإعادة تذوق لمباهجه دون ملل «فهى كشف عن موقف محدد لشايبين فى مقتبل العمر غالباً؛ فهذا هو زمن الأحلام قبل الخيبات وتراكماتها المريرة، لكن صوت الشاعر يوشك أن يتدخل فى بعض الأوصاف مثل الراوى العليم بكل شئ فى السرد ليفسد عليها براءتها الساذجة

فبعد أن يصورهما جالسين يرسمان حلم المستقبل وعشه الجميل الذى يحتوى الكون كله ، يفاجئنا بأنها يفعلان ذلك فى « زمن بلا ألوان » وأن لؤلؤة هذا الحلم « بلا شطآن » ، وكأن القافية تتدخل لديه لتسلب من الحلم لونه ومن درته مرساها .
مثلا يتدخل الشاعر الرجل الناضج لينضح على الصورة المبكرة شيئا من عرقه وأرقه ومعرفته بالحياة .

ومع أنه يمضى فى نشوة اللحظة لينسى مع صاحبتة أهم معالم « هويته » فى الاسم والميلاد والعنوان فإنه سرعان ما يعترف بأن لديه من حصيلة الأحزان ما ينبغى له أن ينسأه كى يدخل فى عالم هذا الحلم الأثيرى الجميل . وإذا كانت قراءة الشعر نقديا لا تتم إلا بالتعرض لتقنياته التعبيرية وتوضيح أثرها الجمالى فإن هذه القطعة - وبقية أجزاء القصيدة ومجموع أشعار الديوان - توظف ملمحين أسلوبيين بارزين هما :

- الاعتماد المكشوف على طريقة التوازي بين الحركات الصوتية والدلالية لتحديد إيقاع القصيدة الجهير وموسيقاها الغالبة وتخطيط حركات المعنى فيها ، وذلك عن طريق تكرار نوعين من القوافى ، أحدهما هو المعروف فى الشعر العربى منذ نشأته وهو قوافى ختام الأبيات على اختلاف أطوالها ، وهو هنا النون الساكنة المسبوقة بمد الروى ، ألوان / جذران / شطآن / عنوان / نسيان / الآن / أبوان / حرمان / مكان . تسع قواف فى صفحة واحدة تجعل المقطوعة شبه عمودية موالية للذائقة السائدة فى الشعر العربى قبل الحداثى ، أما القافية الثانية فهى التى تسمى فى اللغات الأوربية « أنا فورا » وهى تكرار الصدارة أو قوافى المطلع ، وتتمثل هنا فى « رسمنا » التى تتردد أربع مرات فى هذا الجزء اليسير من القصيدة وعشر مرات موزعة على أنحائها ، ومعنى ذلك أن الإيقاع الخارجى الرنان هو الذى يغلف النص الشعرى ويكسبه حلاوته البارزة ، لكنها تلك الحلاوة التى سرعان ما يفطم القارئ نفسه عنها كلما تقدم عمره فى خبرة صنوف الشعر وعرف من مذاقاته المركبة ما يتطلب إرهاف الحواس وتجريب أنواع العذوبة المعنوية فى الإيقاعات الباطنة الخفية .

أما الملمح الثانى فهو ترتيب معطيات الصورة الخلمية وانتظامها فى نسق منطقي متماسك يكاد يحكى قصة ما حدث بالتفصيل المتوقع سلفا من القارئ، دون أى اختزال أو تكثيف أو قفز على ماهو معلوم ومدرّك من قبل . فالقصيدة تحكى ملامح الحالة بإسهاب ناعم وتطويل محبب ، لايهمها أن يكون هذا الكلام قد قيل من قبل بألف شكل آخر، فمن حقها أن تعيش شعريتها، وتجتر فيها نفس المواقف واللفظات، وتستخدم الكلمات ذاتها أيضا، اعتمادا على أن البنية الكلية جديدة، فهى لا تقطع خطوطها مع الموروث الوجدانى بل تعيد إنتاجه وتسويقه وتوظيفه إلى أقصى حد ممكن، وهى لذلك تعد امتدادا وتنمية لتيار الشعر الوجدانى العربى فى مصر منذ مدارس الديوان وأبولو وأصداء المهجر القديم، ترتد قليلا عن خط مدرسة التفعيلة المفعم بالدراما المكثفة عند صلاح عبد الصبور وميتافيزيقيا اللغة عند حجازى، تخالف نهجى أبى سنة وفاروق شوشة فى اكتنازهما وامتلائهما وتوترهما، تقدم الوجه النقيض لشعر عفيفى مطر وسلالته الأبية فى شعراء السبعينيات حتى اليوم ، تؤثر هذا اللون من الغنائية العذبة المبسطة القريبة من مدارك الشباب والمثيرة لحنى المتمردىين والمثقفين واستنكارهم « لكنها تشرع فى وجه كل هؤلاء شيئا من نبل الفرسان وميثاق الشعراء الحريصين على التواصل مع القراء ، لا تبتدع جماليات جديدة تخدش بها حياء المتلقى أو تجرح حسه أو تنحرف عما تعود عليه، لكنها لا تقصر فى استثمار الطرائق الغنائية التى ابتكرتها الشعرية العربية وتوظفها بالاتساق مع حساسية القراء المباطنة للأحداث القومية والوطنية المعاصرة .

حضور الجماعة :

يتضمن الديوان اثنتى عشرة قصيدة ، تتوزع فى ضمايرها على محورين لا ثالث لهما، أولهما يشمل ضمير المتكلم المتوجه إلى مخاطبة أنثى هى الحبيبة ويستغرق سبع قصائد، أو ضمير المتكلم المتوجه إلى مخاطب هو النيل مرة وصلاح الدين مرة أخرى « أما المحور الثانى فيقتصر فيه صوت القصيدة على ضمير المتكلم «أنا»

دون استحضار آخرين» ويتكرر هذا في ثلاث قصائد . ومعنى هذه البيانات في تقديرى هو تعزيز النزعة الغنائية الفردية وتغليبها على ماسواها بشكل واضح في التعبير، أو لنقل غلبة الذاتية على هذا اللون من الشعر، لكنها ذاتية نمطية عامة، فهي تقدم نموذج الفردية العاطفية المألوفة التى تخرج فى القالب المعهود لدى الجماعة» هى الذات العاشقة التى تتوجه إلى من تحب بالخطاب، ومادام كاتبها شاعرا فلا بد أن يحب أنثاه الخالدة المثالية، لكنه يحب نفسه أولا، فهى القاسم المشترك فى كل القصائد دون انقطاع، وهى مدار الكون، فالإنثا خلقن موضوعا لتحريك عواطفها ومتعها، ليس هن وجود مستقل حقيقى، كما أن بقية الآخرين لاحضور لهم عند الشاعر، ومن المثير للانتباه أن يكون هذا النموذج الشعرى الذاتى أكثر نماذج الشعر المعاصر ألفة وقربا من ذائقة القراء، فهو على ما يبدو يقدم لهم الصورة التى يعشقونها لذواتهم والشكل الذى يرضونه لعلاقتهم، وهو يحصر الوعى باللحظة الشعرية فى المناجاة العاطفية فحسب، مما يجعلنا نحس بأن القراء لابد أن يكونوا من دائرة الشباب الذين يتعاطون الشعر لا باعتباره مادة ثقافية مكثفة ومثيرة للتوتر والقلق، بل باعتباره أقرصا مسكنة وأسرا باحالة من النوارس الهاربة إلى حضن الطبيعة والجمال .

لكننا لا ينبغي أن نطيل الحديث عن الشعر دون أن نطالع خيطا من بهائه، فلتتوقف هذه المرة عند أحد النماذج المرتبطة بالذاكرة الجماعية والمتصلة بالقضيتين القومية والوطنية، وهى التى تمثل العرق الثانى فى منجم الشاعر يقول فى قصيدة «رسالة إلى صلاح الدين» ١ .

يا سيدى . . فلأعترف

أن الجواد الجامح

المجنون قد خسر الرهان

وبأن أحوال الزمان الوغد

فوق رؤوسنا

صارت ثياب الملك والتيجان

وبأن أشباه الرجال تحكموا
وبأن هذا العصر للغلمان . .
يا سيدى . . فلأعترف
أن القصائد لا تساوى رقصة
أو هز خصر فى حى السلطان
أن الفراشات الجميلة
لن تقاوم خسة الشعبان
أن الأسود تموت حزنا
عندما تتحكم الفئران . .
أن السماسرة الكبار توحشوا
باعوا الشعوب وأجهضوا الأوطان
ولأعترف يا سيدى . .
أنى وفيث وأن غيرى خان
إلى أن يقول فى ختام القصيدة :
يا أيها الوطن المهان
إنى برىء منك
يا أيها الزمن الجبان
إنى برىء منك (ثلاث مرات)

ومع أن الشعر لا يمكن أن يلخص أو يختزل أو يكتفى بجزء منه دون الآخر ،
إلا أن ضرورات الكتابة توقعنا دائما فى هذا المحذور المكروه ، ولابد لنا أن نعتذر عن
الاقتطاع . خاصة لأنه يجرمنا من متابعة حركات القصيدة ومشاهدها العديدة ،
فلا يمكن أن يكون الخطاب موجها إلى صلاح الدين ثم لا يأتى ذكر القدس
وفلسطين والسيد المسيح ولا يمكن أن يعاف الشاعر مساءلة التاريخ وإدانة الواقع

كى يستثنى نفسه البريئة فى نهاية الأمر. وعلينا كى نقارب شعرية النص أن نميز بين نوعين من الفكر فيه، على امتزاجهما الشديد، وهما الفكر السياسى والفكر الشعرى الرمزى. لأن نبل أحدهما وقداسته لا يشفعان لضعف الآخر ومهانتة، فهو يقع معه، ويقوم به أيضاً فى بعض الأحيان.

وما يفعله فاروق جويده فى هذه القصيدة السياسية هو العزف على أوتار الشعر الهجائى القديم، يلتقط الصورة المثالية لمحرر فلسطين من أيدي الصليبيين - صلاح الدين الأيوبي - ويُسرب الماضى نورها الرائق ليَجعل التضاد مع الحاضر حاداً وعنيفاً، الأبيض والأسود، العزة والذل، الشعر الرفيع وهز الخصور وإن كانت رفيعة أيضاً. وتأتى قائمة هذه الأضداد لتعزز ثنائية الجميل والقبيح فى أبرز تجلياتها. الرجال / أشباه الرجال من الغلمان « الفراشات / الثعبان، الأسود / الفئران « الأوفياء (ومنهم الشاعر طبعاً) / بقية الخوان. وهذا أيسر السبل لنقد الواقع أو لنقل هجاءه فى الخطاب الثقافى المعاصر، لأنه يستثير حمية المتلقين ويستحضر حلمهم السرابى الجميل بالماضى الذى لا يوجد إلا فى مخيلتهم، فالحقيقة التاريخية تختلف كثيراً عن ذلك جملة وتفصيلاً، ونتائج الحروب - على المدى الطويل - لا تعكس حركة المد الحضارى، وقيمة الإنسان ونضاله من أجل الحرية لا يمكن تلخيصهما فى النصر والهزيمة لكن هذه النزعة المثالية لتمجيد الماضى نكاية فى الحاضر وتحقيراً من شأنه تعبر عن الرغائب أكثر مما تكشف عن الحقائق. وإذا كانت الأحكام العامة المطلقة هى دائماً أبرز سمات « لغة الحمقى » فإن تعقيدات السياسة المعاصرة وأرواح آلاف الشهداء وتضحيات الملايين من أبناء الشعب العربى لا يمكن إهدارها بجرة قلم كى نمدح صلاح الدين ونحمش وجوهنا حتى تدمى أمامه. لكن يبدو أن هناك شعوراً جماعياً بالذنب تكفر عنه أمثال هذه القصائد، وإن تنمة هذا الشعور بالذنب الجماعى لا بد أن تكوز الإحساس بالبراءة الفردية، فالشاعر هو صوت كل منا عندما يقول (إنى وفيت وإن غيرى خان)، من هنا نحب أن نقرأه ونتلذذ بتلاوة أبياته التى تعترف على الآخرين « وهو اعتراف باطل قانوناً وصحيحهماً، كاذب تاريخياً وصادق من

الوجهة الشعرية . فإذا انتقلنا إلى الفكر الشعري الاستعاري في هذه المقطوعة وغيرها وجدناه يمتح من نفس المعين العربي المألوف ، فمسار التاريخ المعاصر يصوّر باعتباره جوادا قد خسر الرهان ، ونكبات الخسائر تضع الأوحال على رؤوسنا وسادة هذا العصر من أشباه الرجال إلى آخر هذه الثنائيات التشبيهية التي أشرنا إليها ، وهي مستمدة غالبا من موروث اللغة التقليدي من ناحية وبعض ما يطفو على سطح الحياة العامة من زبد الكلام من ناحية أخرى مثل السامسة وبيع الأوطان وأشباهها مما يجعل لغة هذا الشعر داجنة محبة لاتقطع عرقا ولا تسيل دما ولا تجسر على ابتكار صيغة لم يسمعها القارئ من قبل ، فهي تهدد حسه الأخلاقي وتشبع غروره الوطني وتعيد التوقيع على أنغامه المفضلة خاصة عندما تستثير نخوته العاطفية الدينية في تكرار العبارة السحرية « الله أكبر » في ضلب القصيدة . وعندما تختم بتكرار صيغة البراءة ثلاث مرات لوضع القرار الدلالي في منطقة القرار الإيقاعي الأخير . ويبدو أن خبرة فاروق جويده العميقة بلغة الإعلام المصري المعاصر قد مكنته من العثور على المعادلة الدقيقة في الجمع بين الفكر السياسي والفكر الشعري في خطابه ، وفي تمثيل القارئ اليومي للنص المرسل وحاجاته الوجدانية والثقافية وإشباع توقعاته المحدودة دون اعتداء على تصوراته أو تعديل جذري لمفاهيمه وآرائه ، بحيث أصبح هناك انسجام متناغم بين من تخاطبه الصحيفة اليومية ومن تتوجه إليه القصيدة الشعرية ، الأمر الذي قد يفسر لنا ارتفاع درجة مقروئية هذا الشعر قياسيا مع متابعته للنمط الجمالي السائد حتى الآن .

قصيدة النثر

بين فاطمة وإيمان

أصدرت شاعرتان شابتان ، هما فاطمة قنديل وإيمان مرسال « في دار شرقيات ، مجموعتين شعريتين مثيرتين » هما « صمت قطنة مبتلة » و« ممر معتم يصلح لتعلم الرقص » على التوالي ، وهما يمضيان في جملتهما على النسق الجديد لقصيدة النثر، مع اختلاف واضح في درجة الاعتماد على الإيقاع في توجيه النص الشعري ، حيث يتراءى من حين لآخر عند فاطمة ، ويكاد يختفى في شعر إيمان المعلن في نثره .

والواقع أن « قصيدة النثر » أضحت من المشكلات الساخنة في حياتنا الإبداعية في هذه السنوات الأخيرة ، فانقسم بصددھا القراء ما بين مؤيد متحمس يرى فيها الخلاص من الطنطنة الخطابية والغنائية المسرفة للشعر الشفاهي ، ومعارض عنيد يسخر من تناقضها الفادح عندما تجمع في عبارة واحدة بين كلمتين متضادتين هما « قصيدة » و« نثر » مما يفضي إلى تفريغها من الدلالة ، وضياح رقصها على السلم مع أنه أصبح من طقوس أفراح الفنادق ، وأتاح الفرصة لرؤية مختلفة المنظور والخطوات . وتوقف فريق ثالث عن الحكم المسبق في الموضوع ، منتظرا من النصوص الشعرية ذاتها أن تثبت شرعية إبداعها وتتنزع من القراء الاعتراف والإعجاب . وأول ما يتبادر إلى الذهن الآن أن هذا الجنس المهجن الجديد قد أصبح أكثر الأشكال الفنية تلاؤما واتساقا مع « صوت المرأة » الحاد الرفيع ، الذي أخذ يشق فضاء الثقافتين العربية والعالمية ، ويزاحم أصوات الرجال الجشنة وإيقاعاتهم الخشنة المسرفة . فليس من الصدفة أن تكون منظرة قصيدة النثر وجامعة شتاتها في النقد الفرنسي أستاذة مبدعة هي « سوزان بيرنار » في كتابها المرجعي « قصيدة النثر من بودلير إلى عصرنا » الذي ترجمه مختصرا إلى العربية د .

زهير مجيد مغامس في بغداد عام ١٩٩٣ ، وترجم فصولا أخرى منه الأستاذ اللبناني « محمد المصري » نشرت هذا العام في البحرين ، واستقى منه أدونيس وأنسى الحاج مجمل المادة النظرية التي دافعا بها منذ عقود عن هذا الشعر الجديد ونذكر هذه المبادئ فيما يلي :

أولا : ينبغي أن تكون قصيدة النثر وحدة عضوية مستقلة ؛ بحيث تقدم عالما مكتملا ، يتمثل في تنسيق جمالي متميز ، يختلف عن الأشكال الشرية الأخرى من قصة قصيرة أو مقالة-مهما كانت شاعريتها ، وتفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة ، وربما كان معنى « القصد » الإرادي الكامن في كلمة قصيدة العربية مؤشرا هاما لضرورة أن يعتزم الكلام قول الشعر حتى تتحقق شعرية .

ثانيا : يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية ، مما يتطلب أن تكون بنيتها اعتبارية أو مجانية . بمعنى أنها لا تمضي طبقا لنموذج زمني محدد ، ولا تتطور نحو هدف إخباري واضح . ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار منتظمة ، مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية ، أي أنها لا بد أن تتفادى التماسك القصصي المطرد .

ثالثا : على قصيدة النثر أن تتميز بالتركيز والتكثيف ، وتتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية ، لأن قوتها الشعرية لا تأتي من رقي موزونة ، ولكن من تركيب مضيء مثل قطعة الألماس ، فالإقتصاد أهم خواصها ومنبع شعريتها ، وقد يكون هذا المفهوم من « القصد » داخلا أيضا ، في صلب المصطلح العربي .

لكن المبدأ السابق على ذلك في قصيدة النثر هو أنها مخالفة للشعر السابق بها ، وتبطل هذه المخالفة في اتجاهين متكاملين ؛ أحدهما تعطيل الأوزان عروضية وتكسيدها المتعمد بانتظام ، وذلك لنسف العلاقة التقليدية بين النظم والشعر ، فكما أن هناك منظومات علمية - مثل ألفية ابن مالك في الثقافة العربية ليس فيها من الشعر شيء مع تحقيقها للوزن العروضي التام ، فلا بد أن يكون هناك شعر يستغنى عن إطار الإيقاع الخارجي لهذا الوزن ويثبت وجوده بالتحدي للأعراف السابقة .

أما الاتجاه الثانى فهو الخروج على نمط التجارب الشعرية المألوفة « إعلان الثورة والتمرد والانحراف عن الطرق الممهدة شعوريا وفكريا ، تقديم رؤية مخالفة للعالم » خارجة على أخلاقياته وقوانينه ، جارحة لحسه العام ومسيلة لدمه لا لدموعه فحسب .

من هنا فإن قصيدة النثر تنتشر أعلامها بين الشباب الناصر المتمرد ، وتنتفض تكويناتها الغضة فى يد الفتيات الكاتبات بما يشغل غيظ شيوخ الأدب ويثير حنقهم ، فيسلقونهم بالسوط حيناً وبالصمت فى معظم الأحيان .

ومع أنه ليس من العدل أن نعتبر قصيدة النثر « شكلا نسائيا » فى الكتابة الشعرية ، لأن مبدعيها الكبار كانوا رجالا فى جميع اللغات ، إلا أن المرأة - خاصة العربية - يمكن أن تعثر فيها على الوعاء المناسب لصب تجربتها المكتومة المكفكة عبر عصور مديدة « لبث شجونها ونفث همومها وتحقيق ذاتها فى نوع يثير غيظ المجتمع الذكورى الرشيد ، فهى لم تعد مجرد صوت يترنم صادحا بأقوال الرجال » مكررا لنغماتهم « مكرسا لمنظومة قيمهم » وإنما أن لها أن تسترد صوتها المبحوح وكلامها المتكسر ونبرتها الحميمة الصادقة .

لغات مذهشة :

لأنكاد نتقدم خطوة فى قراءة المجموعتين حتى تستوقفنا بعض اللغات المدهشة المشتركة دون سابق اتفاق أو تأثير ، فكل منهما تعبر عن موقف شعري متفرد ، لكنهما ينطلقان من لحظة وجودية متعينة ، تنتفض فيها الذات لتختبر بشكل مفاجئ ما فرض عليها من علاقات ، وتقوم بتفكيك أكثر العناصر التحاما مثل الاسم والمسمى « فتقول فاطمة قنديل فى قصيدة وجيزة :

أستطيع

أن أكتب لى اسما آخر

على زجاج يتغيش الآن

بأنفاسي . .

فنقش الاسم الخاص على سطح الأشياء تعبير مألوف عن شهوة الخلود، لكن
تغييره باسم آخر ورسمه على زجاج مغبش ببخار النفس الحميم، سرعان
ما يتطير، تكثيف للحظة أخرى أكثر شعرية وجدة . تتمثل فيها رغبة الانخلاع
من الذات المألوفة . وعدم اليقين بخلود أى شىء في الحياة . مع الثقة بإمكانية
تغيير المصير عندما نلتزم بأن نكون نحن، والمدهش أن هذا الفكر - شبه الفلسفى
- يقدم بصورة حسية واضحة تستحضر تجربة يومية للإنسان مع المرأة والبخار،
مما يجعله فكرا بدهيا على غرابته وطرافة كتابته . وفي مقدورنا أن نلاحظ كيفية تحويل
الكلمات العادية إلى شعرية بوضعها وحدها في السطر وإكسابها درجة عالية من
التركيز والتكثيف بالصمت الذى يسورها، والتقابل المقام بينها وبين نظيرتها في
السطر الرابع،

أستطيع

.....

.....

بأنفاسي . .

أما إيمان مرسل فهي أكثر طموحا وشقاوة وعبثا بالتقاليد واللغة، فهي تقول -
في قصيدتها الأولى أيضا - «لى اسم موسيقى» :

كتبت على كراساتى

إيمان . .

طالبة بمدرسة إيمان مرسل الابتدائية

ولم تستطع عصا المدرس الطويل،

ولا الضحكات التى تنط من الدكات الخلفية

أن تنسينى الأمر.

فكرت أن أسمى شارعنا باسمي

شرط توسيع بيوته ،

وإقامة غرف سرية .

بما يسمح لأصدقائي بالتدخين داخل أسرّتهم

دون أن يراهم إخوتهم الكبار.

وتمضى بعد ذلك في نص مطول ، أشد انخلاعا من أعراف الشعر، حتى تصل
في النهاية « بعد عدة مشاهد شبه سردية ومبعثرة ، إلى اللحظة ذاتها ، بتفكيك
العلاقة والارتباط بين الاسم والمسمى قائلة :

هل يمكن أن يكون لجسد كجسدي

ولصدر تزداد خشونته في التنفس

يوما بعد يوم ، اسم كهذا؟

فبينما بدأت بنشيدان المجد والخلود ، والرغبة الصبيانية بإطلاق اسمها على
المدرسة والشارع ومقاومة العقاب والضحكات ، انتهت إلى التساؤل الدرامي
الناضج عن مدى التناغم بين الاسم والجسد ، عبر البوح بعمق الغربة التي
تفصلها عن الآخرين وفداحة الفجوة بين الذات والمجتمع .

ومع أن شعراء آخرين ، ليسوا من قبيلة قصيدة النثر، في الشرق والغرب ، قد
التفتوا بدهشة إلى ذواتهم عبر مفارقة التسمية ، إلا أن مذاق شعرهم مختلف عما
رأيناه هنا ، فالشاعر الإسباني العظيم فيديريكو جارثيا لوركا كان يقول :

ما أشد غرابة هذا الأمر

مثل أن أسمى فيديريكو

وشوقي نفسه « لم يكذب يصدق أنه صار أبا وأصبح له اسم آخر :

صار شوقي أبا علي في الزمان الترنلي

لكن دهشة التسمية عند الشاعرتين الشابتين مدخل للتعبير عن الاغتراب

والاغتراب، داخل الذات أولاً، ومع الغير المضاد ثانياً، بما ينبئ عن المخالفة،
ويكسر إيقاع العرف، ليعلى من نبرة التفرد ولوعة أساه.

فداحة الصورة :

إذا كانت شعرية التقاليد المستقرة تقضى بضرورة فصاحة الصورة وملاحظتها،
وانسجامها الجمالي مع الموروث . فإن شعرية النقيض تمضى على العكس من ذلك
في خلق أنساق تصويرية متتالية، فداحة الخروج على المألوف في طبيعة المتخيل
وطريقة تشكيله . لنقرأ فاطمة قنديل وهي تقلب الأوضاع قائلة :

وكانت أُمى

تتحرك في أحشائي

مثل جوال فارغ

هل تذكرين

وأنا أقطف لك الشوارع

أنثر عنها الأزمنة

أخبي بهجة كتبول الأطفال .

نلاحظ أن حركة التصوير تتصاعد، لا من الجزء إلى الكل، ولا من الداخل إلى
الخارج . كما ألفنا ذلك في الشعر المعروف، وإنما من الممكن إلى شبه المستحيل،
دون أن تفقد ألفته وحميمته، فثقل الإحساس بوطأة الشعور بالأم، خاصة في
مرضها، ترقد في داخل الفتاة مثل جوال فارغ لتعبر عن لحظة معيشة . وقطف
الشوارع ينصرف لاعتبار الزمن، بدقائقه وساعاته، مثل زهرات تنتشر على
سطحها، في مجاز مرسل طريف . لكن البهجة عندما تصبح مثل تبول الأطفال
فإن مدى الفجوة بين الطرفين يتسع جداً، ولا يمكن عبوره إلا من خلال استحضار
مشاعر الأم الحانية، وهي تتلمس بلل وليدها بجذل روحى عميق . هنا نجد ذروة
الغربة قد أصبحت في متناول الحس الأليف نتيجة لتجسيد هذا العالم من

العلاقات الحميمة التي تنجح في إثارة شعريته عندما تحيل البنت إلى حاضنة أمها وحاملة وجودها في قلبها ، وتكتشف حيثئذ أن قلب الأوصاع كان وسيلة للنفاذ إلى جوهرها .

فإذا انتقلنا إلى استجلاء هذه الخاصية عند إيمان مرسال وجدنا أنها تتشكل بطريقة مغايرة « لكنها فعالة إلى أقصى درجة في توليد الشعر، لنجتزئ منها هذه السطور الموجهة إلى صديقتها « أمينة » التي تكبرها بعشرين عاما، فهي بديلة أمها، تخاطبها قائلة :

تطلين البيرة بالتليفون
في ثقة امرأة تعرف ثلاث لغات .
وتورط الكلمات في سياقات مفاجئة
من أين لك كل هذا الأمان .
كأنك لم تتركى بيت أبيك أبدا
ولماذا لحضورك هذا التخريب
الخالى من القصد
صديقتى الكاملة تماما
لماذا لا تخرجين الآن
تاركة كل هذا الأكسجين لى
قد يدفعنى الفراغ الذى خلفك
لأن أعض شفتى ندما
وأنا أرى فرشاة أسنانك
أليفة . . ومبللة .

هنا ندرك أن الكتابة الشعرية لم تعد استمدادا يستحلب المخزون في الذاكرة الجماعية من تجارب وصيغ وأنماط من القول ، إنها فعل جديد « يستفز المعاشاة اليومية / الفردية / الخاصة ، ليستخرج منها معالم قول مختلف جدا ، فادح البع

عن العلاقات الماضية . فهو يبنى تصوره الجديد عن العالم بحساسية خاصة ،
تباشر مقارنة عديد من العناصر: تقارب الأشياء ■ لتحديد مذاقها الشخصى
ورؤيتها الشكلية وتقارب الكلمات ، لتختار منها المدهش وغير المسبوق فى هذا
السياق فيؤدى بها بداهة إلى خلق تكوينات وصيغ مفاجئة فى الشعر ■ كنايةات
ساخنة على وجه التحديد ■ فطلب البيرة فى التليفون فى غرفة الفندق من عمل
الرجال ، لكنه يستخدم هنا للدلالة على ثقة المرأة بذاتها واكتمال شعورها بالأمان
والاستقلال والنضج ، كما أن الحضور المخرب لها فى وجدان الفتاة - مهما كان خاليا
من القصد - يعلى من شأن تجريب التخريب ، ويجعله هدفا ونموذجا مغريا
بأخلاقيات مخالفة وجديدة .

ثم لانبث أن تستوقفنا صيغ أخرى مثل « ترك أوكسجين الغرفة لى » ورؤية
« فرشاة الأسنان أليفة ومبللة » وهى من قبيل الكنايةات المباشرة المعاصرة ، الجريئة فى
إقحام ما لم يكن أحد يظن يوما أنه سيدخل فى لغة الشعر ويصبح من صيغه منذ
نادى العقاد بإدماج مفردات الحياة فى نسيجه وجرب صلاح عبد الصبور أن يفعل
ذلك ، لكن مسافة الانحراف التى تقطعها هذه الصيغ عن النموذج المستقر فى
المخيل الجماعى لقراء الشعر تصنع قطيعة متزايدة .

طائر الشهوة :

من المناطق الساخنة التى تقترب منها هذه القصيدة النسائية الجديدة ، بجرأة
فنية عالية ، إذ لا مجال للوقوف طويلا عند المظهر الأخلاقى لشعر الحداثة ، تلك
التي تتصل بالجسد ومحرماته فى الحس العام ، فقد أصبح علامة على تحرر الذات
الفردية للمبدع والقارئ الذى يتقبله ، وفاصلا حساسا يثير غيظ القارئ الآخر
الذى لم يتمرس بنشوة الصدق ولم يتورط فى التلذذ بجماليات الفن « الأيروسى » .
لكن الموضوع ليس هو الذى يجعل الحديث المكشوف ينتقل إلى دائرة الفن ، بل
طريقة ترميزه وتكوين معادلته التصويرية ، وما يدخل فى ذلك من تقنيات

تستفيد من منظومة الفنون الحديثة . نقرأ مثلاً لفاطمة قنديل في قصيدة قصيرة
ومكثفة ومكتفية بذاتها :

كلما مَسَّ بقعة من جسدى
أطلق طائرا
وحين امتلأت الغرفة بالطيور
كانت تضرب الجدران وتسقط
واحدا
واحدا . .

نلاحظ أولا كيفية تساقط الكلمتين الأخيرتين في نهاية السطور في لون من
التمثيل البصرى في الكتابة لدلالة البيت وحركة معناه ، بشكل يصبح الخط مساهما
في إنتاج هذا المعنى التخيلى ، وهذه حيلة أصبحت معهودة في الشعر الجديد
وأفردت دراسات مطولة لمتابعة قراءة تشكيلاتها وطرائقها . كما نلاحظ ثانيا
الأساسى السينمائى الشهير لهذا المقابل الرمزى « الطيور » فى فيلم « هيتشكوك » مع
فارق واضح فى المرموز له ، فهو هنا حركة الشهوة بين الارتفاع والانكسار لكنه فى
السينما يستثير عوالم أخرى من النوازع المعقدة المخيفة فى النفوس والحياة ، وربما لم
تكن الشاعرة على وعى بهذا التقابل عند الكتابة ، لكن القصد ليست له أهمية كبيرة
فى تحليل الشعر ، أعنى قصد المرسل ، إذا إن هناك قصدا آخر ، إرادة أخرى ،
ماثلة فى النص وفاعلة فى عملية القراءة ، وهى التى يعتد بها الآن ، إذ إننا نتداول فى
النقد الأدبى اليوم عبارة طريفة تشير إلى أن المعنى قد انتقل من بطن الشاعر إلى
ذهن القارئ ، فإدام النص يستثير فى خيالى صورة الفيلم فلا قيمة لما قصده
الشاعرة .

والملمح الثالث الوحيد الذى ينقص قليلا من شعرية القصيدة هو تماسكها
السردى المريب ، فهى منظمة فى حركتها الزمنية البسيطة بأكثر مما ينبغى للإبقاء
على توهج الشعر وانخطافه وهروبه من هذا الوضوح القصصى الشديد .

على أن وسائل الفنان الحقيقي لتوليد حالات غريبة من المفارقة في مقارنة
موضوع الجسد لا تنتهى ، فهو حقيقة مثل الساحر الذى لا يمكن أن ينضب
جراجه ، لناخذ نموذجا آخر من إيمان مرسال ، مقتطعا من قصيدة مطولة :

أمام الفترينات المضيئة
المزدهرة بالملابس الداخلية
لا أستطيع أن أمنع نفسى
من التفكير فى ماركس
احترام ماركس
هو الشيء الوحيد المشترك بين من أحبونى
وسمح لهم أن يخذشوا بنسب مختلفة
عرائس القطن المخبأة فى جسدى .

ونود هنا أن نلتفت إلى عدة أمور فى قراءة هذه السطور، منها أن ياء المتكلم
المضافة إلى «جسدى» لا ينبغى أن تنصرف بشكل تلقائى إلى ذات الشاعرة فى
كينونتها الخارجية الخاصة ، بل هناك دائما ما يسمى بصوت القصيدة ، وهو كائن
أدبى مستقل ومنفصل .. ويتعين علينا أن نتدرب على التمييز بين الهويتين ، فلا
نحسب أن ما يأتى بضمير المتكلم إنما هو من قبيل الاعترافات الذاتية ، إذ إننا
نفعل عند ذلك وضعية النض الأدبية ونظلم صاحبه ، فهو ينطق بضمير فنى
يختلف عن الضمير اللغوى فى الكلام العادى ، يقوم بدور تمثيلى فى الحياة عندما
يقف على خشبة الأدب ويتمصص شخوصه ، مما يجعلنا فى وضع مضحك عندما
نخلط بين الممثل الحقيقى والدور الذى يقوم به . وقد أزست تقاليد الشعر العربى
القديم هذا المفهوم ، فأصبح من المعترف به أنه يعيب الشاعر أن يتبدل فى كلامه
شعرا ، ويؤخذ عليه إن فعل ذلك نثرا ، لأن الشعر هو الذى ظفر حيثئذ بوضعية
الفن الذى يميز لصاحبه مالا يسمح به لغيره . وأدب المرأة أجوج ما يكون إلى هذا
التمييز حتى لا نسبى قراءته .

والمفارقة الحادة التى تقوم عليها قصيدة إيمان مرسال تتمثل فى الجمع الجريء بين عوالم متباعدة، مشهد الملابس الداخلية من جانب والأيدولوجيا الماركسية من جانب آخر، لكن طرفاً ثالثاً - جدلياً - هو الذى يقيم المعادلة بينهما، وهو العشق، والبيت الأخير من القطعة « ماركس - لن أسامحه أبداً » يجعله المسئول عن العشق وحالاته، عن الفشل والنجاح فى كل شىء، فيرتفع بمستوى هذه العلاقة الحسية المنظورة لأفق الإشارة الشعرية الخاطفة لفاعلية الأفكار فى توجيه أكثر أمورنا الشخصية خصوصية وحميمية .

ويظل تناول الجسد الشائك مظهراً للحدثاءة والتحرر فى النص الأدبى الحديث، فلماذا برز ذلك فى قصيدة التثر النسائية جعل فعلها الشعرى فاضحاً ومبرراً فى كسر إيقاع الموسيقى والحياة التقليدية فى انخبطافة واحدة .

حادى بادی وطفولة الشعر

شعرية العامية :

يتصور بعض الناس أن اللغة المثقفة الفصحى ، المزدانة بالإعراب ، هى الجديرة باحتكار الفن الرفيع ، حيث تتسع لأساليب التعبير الشعرى والأدبى الجميل ، ويتوهمون أن العامية التى نمارس بها حياتنا اليومية لاتصلح إلا للتفاهم والتواصل والاستهلاك المباشر، نتيجة لفقرها البلاغى وتدنى مستواها ، وامتزاجها بعرق الناس وأرقهم . بسعادتهم وشقائهم وأطوار حياتهم القريبة دون تكلف أو افتعال .

والواقع أننا لا نكاد ننتبه لتأمل هذه العامية المبتذلة المستضعفة ، لانسأل عن أصولها ومصادرها . كيف تكونت وتطورت ، وبأى إيقاع تتحول فى العصور المختلفة ، ولا نكاد نسأل على وجه الخصوص عن شعريتها وما تحملها فى تراثها المحفوظ شفاهيا من فن وحكمة . بل ونخشى بعض علمائنا أن يكون الاهتمام بتاريخ العامية والكشف عن جمالياتها عدوانا على اللغة الفصحى وتهديدا لها بالفناء ، وهذا نتيجة للنظرة الأحادية القديمة التى تكرست فى عصور التخلف واعتبرت الإنتاج الثقافى قاصرا على المستوى الذى يرتبط بالسلطة بشرائعها الطبقية المتجذرة فى الضمير العام والمثثلة فى لون من الوعى اللغوى المتصلب . اعتمادا على رؤية مثالية للحياة ذات طابع تقليدى صارم .

ولعل حركية لغة الإعلام المقروء والمسموع والمرئى ، بتياراتها المتدفقة ، وقدرتها على التواصل الخصب مع المستويات اللغوية العليا والدنيا معا ، أن تكون أكبر الوسائل لكسر هذا الوعى المتصلب ، وخلق مجالات يرتبط فيها الإنتاج اللغوى

بمصادره الحية في الفكر والإبداع ، مما يجعل المؤسسات التعليمية والإعلامية في موقف يسمح لها بتشكيل الوعي والضمير طبقا لمنظومة قيم جديدة ، تحتضن إبداع اللهجة العامية وتسبغ عليه مشروعيتها الضرورية في الواقع الثقافي المعيش .

لكن الحجة الحاسمة في هذا الصدد ، والبرهان القاطع على كفاءة العامية ونبلها ، واتساعها لمظاهر الخلق الإبداعي هما النصوص الشعرية التي تكتب بها ، والتي تصل إلى درجة عالية من النضج والجمال في كثير من الأحيان ، مما يفرض على نقاد الأدب ودارسيه أن يتجاوزوا موقف الاعتراف الصامت بها ، كي يحتفوا بمظاهر إبداعها ويتوقفوا لاستجلاء ملامحها وتأمل تشكيلاتها الفاتنة .

ويكفى أن نتذكر غواية هذه العامية لشوقي في أغانيه التي هزج بها عبد الوهاب في شبابه « وأسرها لأحمد رامى في الروائع التي شدت بها أم كلثوم ، ومانشأ بعد ذلك من سلالة ذهبية لشعراء الغناء ، ممن نحفظ كلماتهم ونتمثلها ونتجاهل أسماءهم ، مما يهدد بنقل ملكية شعرهم إلى الأصوات التي ترنم به ، مثل حسين السيد وفتحى قورة ومرسى جميل عزيز وأمون الشناوى وعبد الوهاب محمد وغيرهم ، الأمر الذى يتطلب إعادة رسم خارطة الإبداع الشعرى المعاصر بحيث تعكس الفضاء الذى تحتله موجات الشعر الغنائى ، إلى جانب السلسلة الأخرى من كبار شعراء الشعب والتي تبدأ في العصر الحديث بعبد الله النديم وبيروم التونسي وصالح جاهين وفؤاد حداد حتى تنتهى إلى عبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب وأحمد فؤاد نجم وغيرهم ممن أسهموا في تكوين الذائقة الشعرية المعاصرة ببراء واقتدار ، وأخذوا يكونون تيارا دافقا تجاوز الموروث الذى كان شعر العامية يعتمد عليه ويتمثل في منظومة إبداعية تشمل :

- فنون الزجل والموال والأغاني الشعبية الفولكلورية .

- قصائد المداحين والأدبائية وشعراء السامر .

- ترانيم شعراء الربابة وغزل أهل الصبابة .

ومن الملاحظ أن إبداع شعراء العامية قد أخذ يتغذى بكثير من تقنيات التعبير

الشعري الفصيح التي تعتمد على تشكيل الصور وتشعير الكلمات وصناعة الرموز وبناء القصائد بطريقة هندسية دقيقة مما جعل بعضه يتسع لموجات الحداثة وتعقيداتها الشديدة، لكن الاتجاه الأساسي فيه مازال يتمثل في توظيف التلقائية الغنائية والقرب الشديد من الحس العام وتمثيل الحياة بكل ماتزخر به من فن أصيل وعفوى.

حادي بادي :

هذا هو عنوان المجموعة الشعرية الجديدة التي صدرت أخيراً لمحمد كشيّك - آخر العنقود - من شعراء العامية الموهوبين والذي استقبله فؤاد حداد في الثمانينات قائلا :

اسمع يا محمد يا كشيّك
يا ولدي يا ضيّ ولادي
يا واقف في الخط الأول
هيّ القافية لما تنادي
ولّا عيونى ولا فؤادى
يسبق ويقول لك : ليك

وهي مجموعة تشتمل على قصائد وصور غنائية للأطفال ، سبقتها مجموعة أخرى للأطفال أيضا بعنوان « زقزقات » ، وهنا يلتقى مثلث البراءة العذبة والبكارة الفنية : الطفولة / الشعر / العفوية ليصنع مدارا منعشا في روح الإبداع المعاصر، فمنذ فترة طويلة التفت الباحثون إلى علاقة الطفولة بالشعر، كل منهما يتمثل في استثارة الدهشة أمام العالم وانتزاع الحلم منه ورؤية المستقبل في ملامحه ، في العودة إلى الجذر البسيط والغناء الحلو والمشاعر الغضة الريانة، فإذا كانت العامية بتلقائيتها الفطرية وقربها الشديد من سخونة الحياة هي أداة التعبير الشعري المنبثق من الطفولة والموجه إليها كان الوعد أقوى بتدفق ينبع صاف يغسل وجه العالم

بالبراءة والحب . لكن ذلك يتضمن خطرا كامنا بأن يترد شعر الطفولة إلى طفولة
الشعر: إلى مرحلته الغنائية الوحيدة الصوت ببساطتها الساذجة ووعيها الزائف
وتربيتها المباشرة ، فإلى أى حد استطاع محمد كшиك أن يوازن أوضاعه ويضبط
إيقاعه بين هذه الأطراف ؟

لنقرأ بعض مقطوعاته الدالة ونتأمل كيفية بنائه لأنساقها الموسيقية
والتصويرية ، كيفية صناعته لشكل العالم بكلماته البسيطة المرددة لأصوات الشارع
والمفعمة بروحه ورائحته :

بُص . . اتفرج . . شوف

بدل الورد ، إلوف

* ■ *

وردة بتلعب . . حَجَلَة

ثانية بتركب . . عَجَلَه

تالته تخش مساجلة

رابعة تدق . . دفوف

بُص . . اتفرج . . شوف

* ■ *

وردة بتلبس ميكرو

جيب وتركب مترو

ورد بيرفع عطره

فوق الخد . . يطوف

بص . . اتفرج . . شوف

بدل الورد . . إلوف

* ■ *

والوردة المكسيّة

رافعة لفوق شمسيّة

كل الناس سواسيّة

في الأفراح يا بوعوف

* * *

من سنا بلها القمحة

بتغنى من الفرحة

العصافير متسامحة

مش خايقة من الخوف

بص . . اتفرج . . شوف

بدل الورد إلوف .

ونلاحظ أولا كيف أقام الشاعر مقطوعته الغنائية على نداء السوق « بص . . شوف » الذي تحول في الوجدان الشعبي خلال حفلات الطرب إلى صيحة إعجاب بمارخ بإبداع النجم المحبوب . وكيف وجه هذا الإعجاب وركزه في مظاهر الطبيعة ، لغناء وما تحفل به من زهور وسنا بل وعصافير تقيم مهرجانا للتفتح والخصوبة والعطاء . هذا الافتتان بالطبيعة والعشق لعناصرها يمثلان العصب الحساس للديوان بأكمله ، وهو الحرف الأول في أبجديته الشعرية .

لكن الملمح الثانى سرعان ما يتكون حول اسم الوردة وتجلياتها المختلفة ، فهي مفعمة بثنائية دلالية شفافة « تشير إلى النبات بقدر ما تغازل النبات ، فالودود تملأ الحداثق بعطرها الفواح وهى تلعب الحجلة وتركب العجلة وتلبس الميكروجيب لتقفز إلى المترو بشقاوة وحلاوة . هذا اللبس الدلالي المقصود هو الذى يستثير من طرف خفى وبشكل غير متعمد اسم المطربة « وردة » أيضا ، وهى أشهر من نادى عليها المعجبون لنرى ماذا تفعل بالقلوب وهى تشدو . فإذا ما كانت الزهرة على شكل عباد الشمس مثلا ، وكله عندنا ورد ، بدت كما لو كانت ترفع شمسية في نموذج ينمو بالآلاف ليغطي الحقل بأكمله ويعطينا انطبعا عميقا بالمساواة في

الفرح قبل أى شىء آخر، ففرحة الحياة هى نعمة القرار فى مهرجان الطبيعة والحب .

أما الملمح الثالث لشعرية هذا النص فيتمثل فى تكرار اللوازم الإيقاعية، «بص . . أتفرج . . شوف» مفردة أو مع البيت الثانى، مما يحيل الأغنية إلى أنشودة، ويضفى على النص طابع الاستدارة والشعور بالإكتمال .

العباب الحاوى :

كثيرا ما يقترن السحر بالشعر « وكثيرا ما يسمى الحاوى نفسه فنانا يبدع أشكالا ويخلق أرواما محبة ، يدهش ويمتع ، ولعل خيال الطفولة لا ينشط مستثارا ومنديجا فى المشاهد العجيبة بقدر ما تستفز عباب الهواة والحواة ، والشاعر بدوره ليس سوى ساحر الكلمات ، يمسك بالمفردات التى نعرفها جيدا فيستخرج منها حركات وأرذانا ورؤى لا تخطر لنا على بال ، تتناسل الصور منها على غير ما ألفناه وتتواكب فى أنساق عجيبة ومثيرة ، فلتتابع محمد كшиك وهو يرسم هذه الصورة الغنية لألعاب الحاوى :

يا شطارة فى حبل دوبارة

يادوبارة فى حبل شطارة

شوف القوة . . الجبارة

طالعة العصافير من جيبي

والأرنب ماسك طارة

يا شطارة فى حبل دوبارة

* * *

بأنده على الوزة تقول : أنا جيت

وبتحضر فى « عروضى » العفاريات

وباوّل عود من غير كبريت

واصطاد الفيل بالسنارة



قربوا منى . . يا حبايى
تسمعوا مرازيك من قلبى
الفيل يخرج من عبى
لو ياخذ منى إشارة

إلى آخر هذه القطعة الجميلة التى لايتسع المجال لإثباتها كاملة ، والتى تستحضر فى الدرجة الأولى لاهذا الحاوى الفنان المفتون بذاته بقدر ما تتمثل فيها روح صلاح جاهين كما تتجلى خصوصا فى « الليلة الكبيرة » من ناحية ، وطريقة سيد حجاب فى التشقيق اللفظى على لسان « الأراجوز » من ناحية أخرى . مما يدل على أن هذا النوع من الشعر يحتفظ بذاكرة قوية تتواصل عبرها الأجيال وتنمو أساليب التعبير الفنى لإحداث لون من التراكم الإبداعي الجميل . ومما يلفت النظر فى الأبيات التى أوردناها أمرا ن :

الأول هو استخدام القلب فى المطلع « يا شطارة فى حبل دوبارة » ، يا دوبارة فى حبل شطارة « فعلاقة القلب والتبادل بين الدوبارة والشطارة هما اللتان تمثلان جوهر صناعة الحاوى فى التخيل والإيهام ، وهى ذاتها التى تمثل لب صناعة الشعر فى اللعب الفنى بالكلمات .

والثانى هو مفاجأة ذكر « العروض » وكيف أنه يقوم بإحضار العفاريت وشياطين الشعر ، فكما أن الحاوى يأتى بالأشياء من العدم ويبدو كما لو كان يقوم بخلق الأجسام وكسر قوانين الزمان والمكان ، أو يوقد العود بدون كبريت ويصطاد الفيل بالسنارة ضمن عجائبه العديدة فإن الشاعر بدوره يصنع أو يطلق الموسيقى من قلبه ويخرج أضخم الكائنات وهو الفيل من جيبه ويحرك الأشياء بمجرد إشارة منه ، مما يدل على زهو الفنان وإعجابه بذاته .

البعد الواحد :

هناك فرق من الوجهة التربوية بين أن نضحك مع الطفل أو نضحك عليه ، بين أن نكتب شعرا له أو نكتب عنه ، وقد حاول محمد كشيك أن يتخذ الموقف الأول . لكن النتيجة لم تكن دائما متفقة مع مقاصده ، فقد استخدم مثلا بعض أغاني الأطفال دون أن يوظف مافيها من عبثية ولعب مكثفيا باجتزاء عناوينها فحسب . فقد أورد مثلا صيغة « حادى بادى » بدون بقية اللعبة ، و« شقع بقع » فى عنوان فقط . والأدهى من ذلك أنه أورد « حزر فزر » فى مقطوعة لاتضمن أحجية أو لغزا يمكن حله كما هو شأن هذه الصيغة .

لكن ذلك لا يمثل لب المشكلة ، فهى تتعلق بشيء آخر أخطر بكثير ، وهو صورة العالم فى عيون الأطفال ، إذ اقتصر على الجانب الوردى الباسم من الحياة ، متجاهلا أن إعلان وجود الطفل يتم عبر البكاء وما يمكن أن يشف عنه من ألم وعذاب ، فعالم الأطفال عند محمد كشيك ساذج سيطحي لا يعانى أى مظهر للبؤس أو الفقر أو القهر ، أو هو يخفى ذلك عمدا لكى يبرز الوجه المشرق فحسب من دعوته للبهجة . وإذا كان الطفل إنسانا مصغرا فإن كيانه مفعم بأشواق ومعاناة الإنسان . هذا إلى جانب غيبة عنصرين فى غاية الحيوية :

أولهما يتصل بيقظة شعور الطفل بذاته وجسده على وجه الخصوص فطفل كشيك قد نرعت غرائزه وقلّت دوافعه وخضع لأشد حالات الكبت دون أن يسمح له بمداعبة جسده أو ملامسة أعضائه .

وثانيهما أنه مازال بعيدا عن عصر الصورة والكومبيوتر ، إذ لا أثر فى الديوان لتلك المخلوقات الجديدة - البعيدة عن تجربة الكبار - والتى نطلق عليها « طفل التلفزيون » ولا أثر لهذا الشغف المدهش بشاشة الكومبيوتر والانجذاب المجنون إليها كما يمثل أطفال المستقبل . ولو استكمل الشاعر هذه النواقص لتفادى تقديم طفل ذى بعد واحد وأدهشنا بإنسان حقيقى يضحج بالحياة والدهاء والشعرية

جنة الحلم الأندلسي

عمر البشرية نصفه أحلام تتبخر في الهواء ، ولا يبقى منها سوى الشعر الذي يتجسد في تضاعيف اللغة قبل أن تذهب به أضغاث التاريخ ، ولعل الحلم الأندلسي يكون من أصفى الرؤى التي بقيت في الثقافة العربية الوسيطة وأشدّها إثارة ، لأنه مفعم بمذاق الحياة ، مشغول بتمثيلها على طريقته الخاصة ، وعندما نحاول قراءة لمحة خاطفة منه اليوم لانتعسف في استقصاء مقاصده ، بل نتبع مافيه من إشارات ونمضى خلفها دون حرج لاصطياد ماتفضي إليه من دلالات ، بما يمكن أن يعد رحلة في شعائر اللغة وعريبتها وسيكون دليلنا في هذه الرحلة كلمات ابن خفاجة (٤٥٠ - ٥٣٣هـ) الشاعر الذي لقب بالجنّان لافتتانه بطبيعة الأندلس وعشقه لمظاهر جمالها ، والتي يقول فيها :

يا أهل أندلس ، لله دركمُ ماء وظل وأنهار وأشجارُ

ماجنة الخلد إلا في ديساركم ولو تخيرت هذا كنت أختار

وهي أبيات شهيرة ذهبت بعيدا في ذاكرة القراء ، وأسهمت ببساطتها وتلقائيتها في بلورة فكرة الفردوس الأندلسي قبل أن يصبح مفقودا ، فقدمت عددا من الصور الذهنية والشعرية تستحق أن نرقبها عن كثب ، عبر تأمل وحداتها الدلالية وتحليل صيغها التعبيرية .

واللافت للنظر في البداية هو هذا «الموقف» الذي يتخذه الشاعر عندما يشرع في نظم أبياته المفردة ، فهو يتوجه إلى الآخرين وهو ينادي أو يناجي نفسه « يخاطب الناس من حوله فينسبهم إلى المكان الذي يحيط به ، عندئذ تتوارى العصبية القبلية والطائفية من مخيلة الشاعر ، ولا يبقى إلا « أهل أندلس » على التنكير ، وأي

أندلس هذا الذى يتمون إليه ؛ لقد صار الوطن المثالى الذى يحتضنهم جميعا فيمحو فوارقهم وهو يثبت حضوره . وموقف الشاعر وهو يتغنى بهم فريد ، فهو ينفصل عنهم بدوره عندما يخاطبهم ، لكنه داخل فى صميمهم وهو يمثل عالمهم من قلبه ، وهو عالم لم يذب فى المكان ، ولم يستغن به عن الزمان والتاريخ . فإذا ما امتدح أهل الأندلس بالعبارة الكلاسيكية العربية العريقة « لله دركم » كان المدح منصرفا عنهم إلى هذه الأرض التى يقف عليها الشاعر ويجعلها موضوع تجربته فى القول . فالشاعر مشغول عن الناس وأفعالهم ولا يعنيه ما يصنعونه ، أو لنقل إن الناس قد أصبحوا جزءا مكونا لهذا الوطن لا انفصام بين أطرافه ، فلله در الأندلس وأهله معا دون تمييز .

إن أرض الأندلس تمتاز بالماء والظل . فعندما يفيض الماء يصبح أنهارا جارية . وعندما يفيء الظل يمتد أشجارا كاسية . ولذلك يقتصر الشاعر على عناصر الطبيعة الأولى الأساسية ويقبلها فى صيغتين متوازيتين فى بساطة أسرة :

ماء وظل وأنهار وأشجار

فيستحضر بهذا صورة مضادة غائبة للصحراء التى يختفى منها الماء والظل . ويمتد فيها عناء الإنسان ويزداد شطف عيشه . وكأن الأندلس قد أصبحت الإجابة الملموسة الواقعية لما تصوره خيال الإنسان فى الصحراء ، إنها أرض الحلم العربى .

وإذا كان الشاعر ابن لغته ، كما هو وليد بيئته فإن ابن خفاجة تتناوبه وتنوشه الأضداد ، فهو من جهة وريث العربية ورضيع ثديها وثقافتها بكل ما تحتزنه من ميثولوجيا وأسرار تنبثق من حس الصحراء المجرد ، غير أنه من ناحية ثانية ربيب هذا الأفق الطبيعى الثرى الذى يجعله يلتفت بقوة إلى مظاهر اختلافه عن عالم الصحراء ، هل يكمن هذا خلف ما أثر عنه من توفر الحس وقلق الوجدان .

بقدر ما نجد هذا البيت الأول مفعما بالرضا عن الوطن الثانى والسعادة به فإنه قد يضمم التعريض بالوطن الأول الأصلى والمباهاة عليه ، وقد كان هذا شعورا

ملازما « للشاعر والأديب الأندلسى بصفة عامة » فهو يعيش دائما على « هامش » الثقافة الشرقية المركزية « تابعا لها مشدودا إلى نموذجها الفكرى » لكنه فى الوقت ذاته شديد الولع بخيرات بلده والزهو بحضارتها والوعى باختلافها .

إن الإحساس العام لأهل الأندلس كما يتراءى لمن يقرأ أشعارهم وكتاباتهم التاريخية لا يخرج عن هذا الاعتزاز والتباهى بالاختلاف عن المشاركة « والتغنى بهامش الحرية الذى أتاحه لهم بعدهم عن المركز وامتزاجهم بالأجناس والثقافات المغايرة .

إن الشاعر بقدر إسرافه فى الاعتداد بوطنه وجرأته فى إعلان إشاره له على بقية الأوطان المثالية كان مقتراجدا فى تعداد مناقبه ، مقتصرا كما شهدنا فى البيت الأول على أمر واحد لا يتعداه هو وفرة مائه وثمره ، ولو تذكرنا ما تحفل به الجنان الخالدة من مظاهر النعيم لأدركنا مذهب الشاعر فى حلمه بجنته الأثيرة ووعيه بخيراتها ، فهو عندما يغفل ذكر ملذات الطعام والشراب وأصنافها الشهية من لحوم وفاكهة فلأن طبيعته السخية لم تدعه محروما من هذه الصنوف حتى يحلم بها ، فوفرتها ناجمة عن وفرة الماء والثمار ومتربة على كثرة الأنهار والأشجار ، وهو يقدم حلما فردوسيا لاصحراويا ، فيكتفى بالإشارة للعناصر الأولية « وهذا يجعله أشد اختلافا واقتصادا فى صورته المثالية ، . دون أن يبيح لنا الزعم بأن الشاعر الأندلسى لم يكن يحسن التغنى بجمال المرأة بل كان يرى جمال الطبيعة ، شاملا للرجل والمرأة معا ، ويدرك ويعترف فى واقعه المعيش بتوازن النموذج المثالى للجنسين .

ولا ننسى أن ابن خفاجة كان أكثر حسما فى اختياره وحرية فى أدائه من شوقى الذى نظر إليه بالضرورة عندما قال :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى
فشوقى إذ يستسلم لجنة الآخرة ويشغل بملذاتها يعترف - على خجل - بأن نفسه - الأمانة بالسوء طبقا للخطاب الدينى - تنازعه الحنين إلى الوطن على مافيه من شقاء وكيد الأعداء ، فأقصى ما يمكن أن يبلغه حيثذ هو أن يختار بينهما ، لا أن يختار بصرامة وقسوة مثل الشاعر الأندلسى .

ثم يأتى شاعر ثالث مشغول بالقضية الوطنية وطرائق التعامل معها، لاتعنيه
المفاضلة بين الجنان المختلفة بقدر ما تؤرقه الحالة العربية بأكملها، وهو أمل دنقل
الذى يقول فى قصيدته « خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين » :

(وطنى لو شغلت بالخلد عنه . .)

نازعتنى - لمجلس الأمن - نفسى

فتبرز المفارقة الساخرة الحادة بين هذا التغنى الحلو بالوطن عند الشعراء
الكلاسيكيين والإحيائيين « والوعى الحاد بمقتضيات الانتماء الحقيقى عند الشاعر
الحديث الذى يرى تخاذل قومه فى السلم وعجزهم عن الحرب ، بحيث لم يسبق لهم
سوى الأمل فى المجتمع الدولى - مجلس الأمن - وهو عدوهم الواقعى عند الشاعر -
كى يلجئوا للاحتواء به . هنا نرى كيف تتخذ الكلمات دلالات جديدة شعرية عن
طريق التوافق والتبادل ، فالخلد فى بيت شوقى لم يعد عند أمل دنقل سوى الخلود
إلى السكينة والسلم « والمنازعة التى كانت تراوده إلى الوطن انتقلت إلى مجلس الأمن
الذى يتعلق به ويهفو إليه « والإطار الكلى للقصيدة الذى يجعل صلاح الدين
قناعا لعبد الناصر كى ينقده شعريا ، فأمل ينقل مشكلة الوطن والأرض إلى
مستوى مختلف يتلظى فى جحيم السياسة بعيدا عن أفياء اللجنة الظليلة .

فإذا عدنا إلى ابن خفاجة لنستكمل قراءة بيته الثالث والأخير وجدناه يشهد له
برقة الدين وطرافة الخيال إذ يقول :

لا تختشوا بعد ذا أن تدخلوا سقرا فليس تُدخل بعد اللجنة النار

وكأنه يسوق لنا مسألة فى الفقه المالكى الذى انتشر فى الأندلس وتجلّى فى كتب
« النوازل » ، أى الأحداث التى لانظير لها فى التاريخ الإسلامى ، والتى ينبغى أن
يستخدم فيها القياس على علته نظرا لانعدام النص .

إن الطريق فى هذا البيت ليس هو القياس التخيلي الشعرى وضعفه المنطقى ،
وإنما هو الصيغة الصرفية « لا تختشوا » بالفعل « خشى » قد تطور فى شكله المزيد فى
العامة الأندلسية ليدل على شدة الخوف طبقا لقاعدة زيادة المبنى لزيادة المعنى «

بينما تطور في العاميات المشرقية ليدل على معنى آخر يتصل بالحياء والخجل الذي يتناقض تدريجياً حتى يصبح «اللى اختشوا ماتوا» وبهذا يختلف مسار التطور اللغوى في المشرق عن الأندلس التى ظلت تحتفظ بخصوصيتها فى الإحساس بتفردھا، والحلم بجنتھا، وعدم الخوف من اختلافھا أو الحياء من رقة إحساسھا وتوتر علاقتهما بالشرق المحافظ . هذا الذى لم تغنه محافظته عن معاناة فقد الأوطان بحيث لم تصبح الأندلس هى الفردوس الوحيد المفقود، ولم يستطع مجلس الأمن الذى تنازعنا نفسنا إليه أن يحل إشكالية القدس السليب، ولم يعد أمامنا سوى أن نحلم بجنة المستقبل مع الشاعر .

طرافة النخيل عند المازنى

المازنى من آباء السرد العربى الحديث ، مارس الشعر والنقد وفنون الكتابة المختلفة ، لكنه وضع حشاشة روحه وصبا به قلبة فى السرد القصصى . وتميز فيه بخاصية جوهرية هى امتلاك حريته التامة فى تخيل ما يشاء وتسجيله دون حرج ، يعينه على ذلك إدراكه العميق لآليات التخييل الرومانسى ومعرفته بشروطها وأدواتها بحكم تكوينه الفكرى والشعرى ، وإن كان قد أخذ يمارسها بأسلوب جديد يمكن أن يعتبر خطوة متقدمة نحو توظيف السخرية بوعياها الواقعى وانضاج روح الفكاهة فى الموقف والتعبير معا . ولم يكن يدانى المازنى فى هذا الاتجاه سوى يحيى حقى . وإن كانت الطرافة النادرة والعبث الصبيانى الممتع من السمات التى تفوق فيها المازنى واقترب أكثر من التعبير عن الشخصية المصرية فى الأدب . ولقد جعل حياته الخاصة وسيرته المتخيلة مسرحا لهذا العبث الجميل ، فكتب إبراهيم الكاتب وغيرها من الأعمال الجريئة بضمير المتكلم ، معبرا عن « بوح الشر » وشعرية التواضع والصدق ونقد الذات بأقوى ما يمكن التعبير .

وسوف نتوقف قليلا عند تجربة عجيبة للمازنى ، لا يمكن لمن قرأها فى صباه أن ينساها ، وهى « عود على بدء » التى بلغت درجة عالية من حرية التخييل وطرافته وإمتاعه ، وإن كنت أخشى أن تكون الطبعات التالية منها قد تخففت من بعض مشاهداتها المثيرة دون أن يفطن لذلك القراء ، وأحسب أنه من واجب شباب الدارسين العناية بتحليل هذه النصوص ورصد متغيراتها وتحديد بواعثها ونتائجها الشعرية والجمالية . على أن المازنى يضع قارئه منذ الصفحات الأولى لهذه القصة الشيقة فى سياق المفارقة العبثى ، فهو يصور شجاره المذهب - طبعا - مع زوجته التى ستترأى له فى صورة أمه ، ويضمنه شيئا من النبوءة الماكرة عندما يعود معها

إلى البيت بعد رحلة قصيرة يزوران فيها « الشيخة صباح » في طنطا ، فيجاملها ابنهما قائلاً :

- هل تعلمين ياماما أنك عدت أصبى وأجل ؟

وكانت الشيخة صباح قد قرأت في كفيه :

- ستطلب مالم يطلب . وتؤتى مالا يبيع ولا يشترى ، وتسلبه في اليوم نفسه . .
سينضى عنك ثوب الرجولة . . إلى حين يا صاحبي .

وتتوالى في المشاهد الأولى للرواية إشارات التمهيد لنمط التخيل الذي ستوظفه يامعان ، فتأتى على لسان زوجته أيضاً قصة الملك الذي طعن في السن ولم يرزق أولاداً ، وكان تقياً صالحاً فدعا الله أن يرده شاباً ونام ، فهتف به هاتف أن قم فكل من شجرة التفاح فإن عليها ثمرة في غير أوانها ، لكن البستاني كان قد سبقه إلى أكل التفاحة وعاد صبياً صغيراً ، ولا تكمل الزوجة القصة ، بل تتحدى الأب أن يتمها بخياله ، فيمضى إلى خلوته في غرفته ، ويذهب فيما يشبه النعاس ، ويحكى ما يجري له من أحداث الارتداد إلى الطفولة ، العود إلى البدء . فنشهد كيف تتولد القصة من الأمثلة ، وكيف تعتبر امتداداً فنياً لها ، وتنمية سردية لطرائقها في التعامل مع أبنية الزمان والمكان ، بشكل مفعم بفلذات الفكر والملاحظات الدقيقة عن طبيعة النفوس البشرية وطرائف الحياة الأسرية والاجتماعية . ومن الغريب أن الكاتب يسمى هذا النوع من التخيل باسم عجيب ، فهو يصف الغرفة التي نام بها وكيف « أسرى » به منها ، أى أنه يحسبه ضرباً من معراج الروح وإسراء الجسد ، ستفيدا دون حرج من الموروث الدينى وموظفا له ، لكنه لا يعود للإلحاح على هذا الوصف فيما بعد . بل يلجأ في تفسيره الداخلى للحالة إلى فكرة مبهمّة عن تناسخ الأرواح وحلولها في أجساد جديدة وماينجم عن ذلك من مفارقات مدهشة . وأحسب أن هذا النوع من التخيل الذى ينطلق من الأمثلة وينجح في ترميز الدلالات النفسية والاجتماعية كان كفيلاً في هذه الفترة بأن يخصب خيال القراء ويدربهم على امتلاك الكفاءة الأدبية في قراءة الأعمال الفنية ، ومازال قادراً على القيام بهذه المهمة لدى قطاع عريض من جمهور اليوم لم يتعود بعد على التمييز بين

الأدب والتاريخ والفن والواقع .

ولأن بنية الرواية تعتمد على المفارقة ، فإن مستويات السرد والوصف والحوار فيها تصب في هذا التيار ذاته ، فهو يستطرد مثلاً إلى وصف الخادمة التي ورثها عن أمه ، لكننا نجد في هذا الوصف نموذجاً جلياً لكيفية تحقق هذا الانصباب الأسلوبى ، فهي تتكلم « العامية » مثله ، وهى سليمة الحواس من سمع وبصر ، ومع ذلك فلا تكاد تسمعه يطلب « الكبريت » حتى تقول له « حاضر » وتأتى له بطبق فيه « الجبن الرومى » وإذا طلب كتاباً أحضرت له « طاحونة البن » و« الكمون » معناه لديها « السجاير » فلكل كلمة دلالة مخالفة ، وهى غير ثابتة حتى يستطيع رصدها والتعامل بها . وهكذا فإن وصف الشخصية الثانوية يصبح منبعاً لتيار ساخن من المفارقات الطريفة ، تمهد بدورها لمفارقة الحدث الكبرى ، ولمفارقة اللغة المعبرة ، ولما هو أبعد من ذلك مما يتصل برؤية الكاتب للحياة ومذهبه في قضايا الفكر والأدب كما سنعرض له بإيجاز .

بين عالم الصغار وعالم الكبار :

وبوسعنا أن نترث عند بعض المشاهد الدالة في هذه التجربة المتخيلة ، التى يدخل إليها من باب الحلم المبهم الذى لا يبلغ درجة اليقين سوى فى الصفحات الأخيرة . إبقاء على إحياء الغموض وعنصر الاحتمالات ، لتبين الوظيفة التى يحققها بتكوين هذا المزاج الغريب من الشخصية ، عندما تحل نفس الراوى الرجل ، فى جسد صبنى صغير ، يفاجأ أمامه بغادة حسناء ، من المفروض أنها مربيته التى تـ على مطالبه ، وهى تدهش لهجته الجديدة فى التعامل معها بطريقة لم تألفها ، قبل « فيصف ذلك قائلاً : « فرق لها قلبى ، وهممت أن أقبلها شكراً على عطفها . واندفعت يداى تريدان تطويقها ، ولكنى صددت نفسى مستحيياً . وإنى لـ غلام صغير فيما ترى ، ولكن إحساسى إحساس رجل . وطاف برأسى أن هذه فرصة لى ، إذا شئت غنمتها فلن تردنى عن عناقتها وتقييلها ، فما تدرى إلا أنى طفل » . ويغنم الرجل الذى انطوى عليه والذى تنكر فى زى غلام حلاوة القبله ومتعتها .

ولكنى صرفت نفسى عما يغريها بذلك وقلت لها فيما قلت إنها قد تحنو على ، ويعطفها ما يعطف المرأة على الصغار، وقد تحمل ثقل تقبيل لها وتعلقى بعنقها ، لأننى صغير يلاطف . وقد يسر الأم الكامنة فى نفسها أن يلاعبها طفل ، ولكنها لن تستحل القبله أو تستطيبها وتستمتع بها إلا من رجل ، وما خير قبله لاتبادلينها . وأنفت أيضا أن أخدعها . وإن كان ما تحولت إليه ليس من فعلى أو تدبيرى .

يمضى المازنى كما نرى فى هذا الموقف فى تحليل رغبة القبله لدى الرجل / الطفل تتجاذبه الشهوة والتأمل ، وينفذ بعقله الذى يكبر جسمه بمراحل إلى طبيعة استجابة الفتاة له . ومذاق القبله عندها وهى توقظ فيها حس الأمومة لا شعور الأنثى . ويتهى من هذا التحليل الطريف أن القبله إن لم تكن متبادلة بنفس المستوى من احتدام الرغبة ونوعيتها كانت خداعا لا لذة فيه ولا متعة من ورائه . وما كان يوسعه أن يصل بنا إلى هذه الدلالة إلا عبر المفارقة فى الموقف والتناقض بين النفس والجسم ، والمظهر والحقيقة ، فمن خلال هذه المسافة الفاصلة بين طرفى الثنائية ينفذ إلى قلب اللحظة ويستجلى معناها .

ويلاحظ أن استخدام ضمير المتكلم المفرد هنا يجعل السرد قريبا من منطقة الشعرية الذاتية ، التى تدرج الكلام فى فضاء البوح ، وتزداد هذه القرابة بولوج العالم المتخيل الجديد من باب الحلم ، وهو الباب الذى يفتح للقاص منطقة التجربة الشعرية فى الغوص حول مكنون الذات ومكبوت الرغبات دون خشية من لائم أو رقيب ، فمن المعروف فى نظرية الأدب أن جدار الشعرية الغنائية يمكن أن يعتبر حجابا من الحصانة التى يختبئ خلفها المبدع ليعترف بأكثر الأشياء حميمة دون وجل . ولعل أوقع ما فى تجربة المازنى هنا هو ما أفضت إليه من إعادة إنتاج عدد وفير من الدقائق النافذة على عالم الصغار وعيشتهم وطبيعة حركتهم وعلاقاتهم وما تضطرم به مشاعرهم ، بما فى ذلك من إشارة خفية لعالمه الشخصى الخاص . وهو يعرض لكل ذلك عبر نقطة التماس بين منظورين مختلفين فى بؤرة مزدوجة . يعرضه من قلب موقفه الجديد كرجل ارتد إلى سن العاشرة وأخذ يعايش رفاقه ويعانى من شقاوتهم وكيدهم ، يلاحظ ذلك بعقل الكبير الناضج القادر على التحليل والتفكير والتعليق .

وربما كانت ثنائية الجسد — العقل المؤرقة للمازنى والخاضعة لظروفه الخاصة هى التى وجدت منفذها فى هذه الرواية / الحلم ، فالطفل الذى تقمصه كان ضعيف الجسد . مثلما كان هو كذلك فى رجولته ، وإن زعم خلاف هذا، لكنه ثاقب التفكير عظيم العقل والخيال . وقد عانى من سخرية أقرانه ما كان يمضيه ويعذبه ، فأصبحت عودته لإهاب الصبا والطفولة هى الوسيلة الفنية التى احتال بها لاشعوريا للاعتراف بعجزه . فهو لم يمنح مثل بقية الفتيان جسدا فائرا قويا قادرا على انتزاع إعجاب رفاقه وخشيتهم ، بل شاء له الكاتب أن يقع فريسة لضعفه وهشاشته صغيرا مثلما هو فريسة لهما كبيرا . من هنا تصبح هذه السيرة المقلوبة صادقة على راويها بمثل ما يمكن أن تصدق فيه السيرة الصحيحة على كاتبها ، بحيث تكون حيلة النسخ والارتداد إلى الماضى وسيلة للبوح والاعتراف بأوجاع الحاضر وأشواقه معا .

أى أن هذا الطفل الذى خلقتة غيلة المازنى هو الرمز المعادل للرجل فيه دون تحولات كبرى . فهو الذى يشف عن عالمه ويكشف عن داوخله ، ويعبر - متسترا وراء المجاز الحلمى - عن مكنونه الحميم .-

الكتابة تنضو ثيابها :

عندما نعيد قراءة أعمال هذا الجيل اليوم ، نشهد مظاهر دالة لكيفية تطور الكتابة القصصية وحراك أساليبها الأدبية . نشهد الكتابة وهى تنضو ثيابها القديما وتتخلص من الزوائد الميتة والأوصاف المعجمية لتكتسب حيوية ونضرة هما اللتان تنعم بهما اليوم . نرى ذلك من خلال آثار قليلة نرقب ترسبها فى لغة الأدب حيثئذ ونذكر غيابها نهائيا فى لغة الجيل التالى من كتاب الرواية العربية . نقرأ مثلا للمازنى « هذه القصة » وكان له بستانى هرم هم يتوكأ على العصا . فنستسيغ بطبيعة الحال وصف البستانى بالهرم والشيخوخة . لكننا نبتكر برفق كلمة « هم » المعجمية التى لا مكان لها فى سطور الأسلوب المعاصر، ونحمد اندثارها فيه .

ونقرأ قوله « وما أظن بك إلا أنك كنت حقيقا أن تحتوى هذا الطعام ، وترتد شهوتك عنه لو اطلعت على الحقيقة » فيكون بوسعنا أن نقبل تراكيبه الاستثنائية ونفهم مدلول بعض مفرداته الشاردة من السياق الكلى ، وإن كنا لا نزال نستشعر فيه شيئا من الغرابة التي تجعله مخالفا لما نألفه اليوم في الأساليب السردية كما استوت في الكتابة منذ منتصف القرن حتى الآن ، على يد جماعة من الروائيين الذين لم يتمرسوا بتدريس اللغة العربية ومحاولة استثمار ثروتها المعجمية والنزوع إلى بعث روحها في كتابتهم ، فقد كانت لديهم أشواق فنية وأبعاد فكرية أشد طموحا من ذلك .

ولكن المدهش في أسلوب المازنى - الموصول بطبيعة المفارقة عنده - أنه لا يقع بكامله في هذه المنطقة الإحيائية ، حيث يطفو على سطحه مخزون الآثار القديمة . بل نشهد فيه حركة مضادة تقفز إلى أكثر المناطق حيوية وجرأة في لغة الخطاب اليومي ، وذلك في بعض المواقف المتوترة التي ينكمش فيها الهدف الثقافي من الكتابة بمعناه الكلاسيكى ليحتل بؤرة الاهتمام الهدف الفنى التصويرى . ولنسمع الأم في هذه الرواية وهى تجادل العم مدافعة عن ابنها وضائقة برغبته في تأديبه . في الوقت الذى تحنو فيه عليه وتواسيه من أوجاعه ، فتصيح بالعم الثثار قائلة :

« يا أخى ، أنا فى عرض النبى اسكت »

ولا يقترب الكاتب جرما في تثقيف هذه الصيغة ، بل تظل فلذة ساخنة من قلب الحياة اليومية مغروسة في سياق السرد الذى يتفصح بأسلوبه . على أن لمسة حوارية تجمع في طياتها بين هذين اللونين من المادة اللغوية لا تلبث أن تتجلى أمامنا عن مفارقة اللغة وهى تعكس مفارقة الحياة .

ففى حوار بين الصبى ومربيته الجميلة تحكى فيه عن رجل تقدم لخطبتها واشترط عليها أن تحبب الموسيقى والرقص ، فيرد عليها الطفل قائلا :

- أراه رجلا يعرف من أين تؤكل الكتف كما يقولون

فتجيبه الفتاة : كتف ؟ كتف إيه

ـ يعنى أنه ذكر يفهم .

هنا نجد أنفسنا حيال لحظة احتكاك بين نمطين من الخطاب ، أحدهما مثقل بالتعبيرات الجاهزة والأمثال الموروثة . يأتى على لسان الصبي / الرجل ، والآخر يتمثل فى دهشة الفتاة وعدم إدراكها لدلالته . فتساءل ببراءة عن دخل « الكتف » فيما يقولون . وتستخدم فى استفهامها الأداة العامية « إيه » . فيجتمع أمامنا نسقان من اللغة وهما يقتسمان مساحة الخطاب السردى توطئة لانفراد النسق الثانى بلغة أبناء الجيل التالى من كتاب الرواية .

ثقافة الأساطير :

ويمعن المازنى قبيل نهاية القصة فى نوع آخر من الغرابة التى أخذت تشيع فيما بعد فى الشعر ، فيحكى داخل حلمه قصة عدد آخر من الأحلام ذات الطبيعة الرمزية الأسطورية ، مما تحفل به ذاكرة المتأدين . حيث يرى أنه أصبح ولدا صغيرا فى كوخ ساحرة شمطاء عند سفح جبل تسخره لخدمتها وترهقه بها ، فتناوله دلوا كبيرا وتبعث به إلى الجبل يصعد قمته ليملا الدلو ويعود به ، ولايزال فى هذا الكد المضنى طوال النهار وكأنه « سيزيف » فى الأسطورة اليونانية المعروفة . ثم يتغير الحلم فيصير كلبا لعجوز فقيرة ، ولكنها طيبة القلب يعوى متضرعا حتى تحيئه بطعامه ثم تنقلب مستبدة ظالمة تحيله إلى أضحوكة للصغار ، ولاينجيه من كل ذلك سوى أن يستيقظ من النوم كله وينفض عنه أضغاث الأحلام المتراكبة .

عندئذ نلاحظ أن المازنى قد عاد روما نسيا أصيلا تغلب عليه ثقافة الرؤى الغريبة والأحلام الهاربة ، دون أن يواجه الواقع سوى بأساليب الترميز والسخرية . والواقع أن درجة وعى المازنى بأزمة الرومانسية فى القصة كانت حادة . وهو هنا يحاول تجاوزها على طريقته بالإسراف فى استبطان الذات وتحليلها وتخفيف الإشارات الاجتماعية عبر الإطار الأسطورى . ويحكى الأستاذ نجيب محفوظ قصة إعجاب المازنى برواياته الأولى وطلب مقابله ، فلما خف إليه سعيدا باهتمامه قال له المازنى :

- هل تدري أنك تكتب نوعاً من الرواية ، ينتمى للواقعية التى يمكن أن تسبب لك متاعب شديدة؟ فرد عليه نجيب محفوظ بأنه يدرك ذلك ويرجو أن يتغلب على الصعوبات .

ويبدو أن المازنى كان يشير إلى الصراخين الاجتماعى والأيدىولوجى اللذين ينجمان عادة حول الأدب الواقعى ، ويكادان يفضيان إلى ساحات المحاكم كما حدث للكاتب الفرنسى « فلوير » بعد « مدام بوفارى » . فالمازنى بإسرافه فى هذا الخيال الأسطورى وتسليطه النقد على ذاته ومشاعره بضمير المتكلم كان يحتمى بالتقاليد الرومانسية ويتباعد عن حسه الواقعى اليقظ ورغبته فى النقد الاجتماعى والإنسانى وتعرية الواقع بأسلوبه الساخر، كان يودع عصراً ويمهد لجيل آخر من كتاب الرواية العربية ، رأى طليعتهم وفرح به وأشفق عليه ، ومهد له الطريق بخياله المبدع ومفارقاته الشيقة .

حريق الأخيـلة وفك الخط

إدوار الخراط فنان مثقف خطير، مبدع وناقد ومنظر للأدب « أى أنه كاتب بالمعنى الأوفى للكلمة، يتدفق عطاؤه فى الآونة الأخيرة ليتدارك فترات طويلة من السكوت عن النشر فيحتل موقعه فى طليعة الإبداع الروائى العربى، وقد أصدر أخيراً روايته شبه الوثائقية « حريق الأخيـلة» التى يعود فيها إلى زهرة عمره، لا ليحاكى توفيق الحكيم فى عمله الرائد، فهو نقيض ذهنيته الصارمة « وسيميتريته الدقيقة ونظامه النموذجي « ولكن ليضع شيئاً من عبث زمانه الماضى فى تلافيف الحاضر الذى يعيشه مضاعفاً ومكثفاً.

يناقش الحكيم فى الرسالة الأولى لكنه لا يلبث أن يهجره تماماً فيما بعد، إذ يستسلم لعالمه الخاص المتعدد الخصب، حيث يقيم تقابلاً مدهشاً بين رومانتيكية الأمس وصحوة المشيب اليوم، يعترف بأن النوستالجيا مازالت تسكنه، وأن العظمة الإبداعية لا بد وأن تكون قد تحققت فى مشروعاته الكبرى، فقد كان مندوراً لأن يكتب ما لم يكتب من قبل فى الأدب العربى، وقد فعل ذلك فى الواقع، وهامو يريد أن يعترف فى طقس تطهرى حميم، لكنه يراوغ ويخاتل، يلجأ إلى الشعر حتى يقصف عليه ورقة تدارى عورته، مع أنه كان مرشحاً ليكون أشد كتابنا صرامة فى صراحته وجرحاً فى اعترافاته وبوحه. فبدلاً من أن يكتب سيرة ذاتية خالصة، يسمى الأشياء بأسمائها ويحدد الوقائع والدلالات، يلجأ للقص كلون من التعمية والتقية، أى أن إدوار مازال يتحايل ويتخايل، ويتوارى فى اعترافاته. يقول فى الفقرة الأخيرة المعلنة على الغلاف الخلفى « لعل لا أجرؤ أن أكتبها الآن، خشية من

عاطفيتها المسرفة ، ربما ، وها أنذا أكتبها مع ذلك بلا خوف . لن أكتبها ، لم يكن يجب أن أكتبها ، وقد كتبتها ، ها أنذا أكتبها بكل الأفعال « هذه الفقرة فاضحة الدلالة على عالم إدوار وعلاقته بالكتابة ، فالفن والشعر والإبداع كله يفيض متدفقا من وفاضه ، والخوف وعدم الجرأة يحدان من انطلاقه ويحاربان توفزه ، ويظل الفعل مترددا بينهما في منطقة مبهمة هي التي تمثل فضاء الكشف الجمالي لديه ، فيقع على حافة الأشياء دون أن يمسك بقلب التجربة الممضة التي تحرك كيانه .

يسجل الراوى / الكاتب في حريق الأخيصة خطابا مدبجا ببلاغة ما قبل منتصف القرن في المدارس الابتدائية بعثه إليه أستاذه السابق « عبد الحميد أفندي » مدرس اللغة العربية وزينه بقصيدة « عصماء » تحيى مجد عبد المجيد الكاتب ويعلق على مشروعه الآن في إحياء هذه الفترة من عمره قائلا : « ليست هذه سيرة ذاتية ، بمعنى ما ، وإنما أريدها أن تكون رواية ، يعنى . . » ويهمننا من هذا التعليق أمران : أحدهما هو التآرجح الواضح في النص بين الرواية باعتبارها خلق عالم متخيل ، والسيرة الذاتية بطابعها التوثيقي ، فهناك مئات الإشارات لعناصر واقعية تاريخية في سيرة المؤلف الشخصية وأصدقائه ؛ الدكتور عبد الستار عكاوى مثلا وتبرمه من الجامعة وانتظاره لأوراق إعارته لجامعة الكويت لابد أن يكون الدكتور عبد الغفار مكاوى ؛ شفيق خله المترجم في الأمم المتحدة له مسمى قريب كذلك ، وأسماء أخرى يتم تحويلها قليلا حتى تصبح روائية ، وليس من المفيد نقديا تتبعها ولامطاردة أشخاصها الحقيقيين لإثبات طابعها التوثيقي فهذا لايزيد من مصداقية الرواية فنيا . أما الملاحظة الثانية فهي اقتران الطابع الكتابي ببعض الخواص الشفاهية في النص ، وذلك يتجلى في استخدامه للزمنة « يعنى » في نهاية الجملة وما تضيفه من مسحة عفوية تلقائية على الكلام .

على أن الخاصية البارزة للرواية « المربكة للقارئ في الآن ذاته ، هي عدم اتساق التسلسل الزمني ، فتواريخ الرسائل ترقص باستمرار ، وتتراوح بين ٣ مارس ١٩٣٤ (تبين أنه خطأ مطبعي صحتته ١٩٤٣) و ١٤ / ٣ / ١٩٨٤ بفارق نصف قرن من الزمان ، وتدور مادة تشكيل الرواية على الرسائل واليوميات والتعليقات الراهنة

بطريقة متداخلة يمتزج فيها الماضي بالحاضر والكتابة السابقة المدونة في قصاصات
تعبق برائحة الشباب بالتعليقات الساخرة الحكيمة من كاتب اليوم « ويقدم كل
ذلك باعتباره مظهرا لحداثة القص وسبيلا لتحقيق شعرية المتميزة المعتمدة على
تداخل الأزمنة والأفعال والتواريخ كتقنيات مقصودة لتخليق أثرها الجمالي
الخاص .

غنائية التعدد :

بوسعنا أن نتمثل إدوار الخراط شاعرا غنائيا أغوته شياطين السرد القصصى ،
فضّل في متاهته دون أن يفقد إيقاعاته ، وهناك دلائل عديدة على ذلك من أهمها
ذاتية عوالمه المغرقة المضادة لطبيعة الرواية الموضوعية ، واقتتان لغته الشديد الذى
يجعلنا نتوقف دائما عندها ، والصور التخيلية المارقة التى تتراءى كأنها كل ما يتبقى
بعد قراءته ، كما أن هناك شبه اعتراف بذلك يرد صراحة فى إحدى رسائل هذا
الكتاب حيث يقول تعبيرا عن قناعة الراوى : « إن كل أديب إنما يرى الإنسانية
مركزة أو ممثلة فى شخصه يا صديقى . . . لذلك فهو إنما يؤدى وظيفته الإنسانية تامة
كاملة حين يتكلم عن نفسه . . . وأقصد الكلام الجدير بالأدب » . بالضبط هذا هو
وضع الشاعر الغنائى ، لا يتكلم إلا عن نفسه ، مما يجعلنا نتساءل ؛ هل ظلت
تأملات الكاتب وفلسفاته تبريرا لاحقا لهذا القدر الذى كتب عليه ، أن يكون فى
صميمه شاعرا غنائيا أغوته الرواية فانحرف إليها ، فلما لم يستقم له الأمر نذر عمره
لتوليد أشكال مهجنة بين الطرفين ، وأخذ يدعو لما يطلق عليه أحيانا الحساسية
الجديدة أو عبر النوعية أو النصوص المستقلة أو غير ذلك من تسميات ، بينما هو
فى واقع الأمر لا يرى إلا نفسه وإنتاجه باعتباره إنسانية الأدب كلها وجامع نصها ؟
لكن : كيف نطمئن إلى ذلك وهو منذ صباه جدلى عتيق ، يستحضر أصوات الغير
ويحتفظ برسائلهم وأشكالهم وأفكارهم محفورة فى ذاكرته ومطمورة فى أدراجه ، هذا
التعدد الصوتى وتلك الحوارية التى يحدثنا عنها نقاد الرواية أليستا دليلا قويا على
عرقه العريق فى السردية ؟ هناك ثلاثة أطراف على الأقل فى هذه الرواية ذاتها .

الأول : هو الراوى الذى كان يتقبل نبوءات الغير، وخصوصاً ماتهم ويرقب مشاريعه ويتلقى رسائله، ويخوض تجربته فى الحياة بكل نكهتها وعطرها وتراها، يتنفس الأمكنة والمصائر والوجوه، ويرصد ذبذبات الروح ويذيقها سبائك لغوية فى كلامه .

الثانى : هو الراوى نفسه عند الكتابة، بعد خمسين عاماً، يتحكم ويمر بالشجن . يستخدم منظور اليوم لرؤية الأمس، يملأ الفجوات ويدير لعبة الزمن وعرائس الشخص والأحلام، يشمت ويستعبر، يرى الخيالات ويرقب حركة الحياة بروح اليقين .

الثالث : هم الآخرون، الأحياء والأموات . عندما كانوا صغاراً وبعد أن صاروا كباراً، ظل أجسادهم وأشواقهم كما تفصح عنها صبواتهم وأقدارهم معاً، وهم زمرة من ساقهم القدر فى طريقه حتى يصبحوا مادة لأدبه .

هل يصح لنا ياترى بعد أن يحشد الفنان عالمه المكتنز بكل هذه الأصوات أن نتهمه بالغنائية والأحادية ؟ ومع ذلك فإن الحقيقة التى لا نستطيع دفعها هى أن إدوار قد تجلّى فيه من الشعر وعوالمه فى كل مراحلها، وخاصة فى الفترة الأخيرة أكثر مما يطيقه عالم الرواية كما تمثل فى كبار كتابها فى جميع اللغات . وبوسعنا أن نقول إن إدوار أصبحت له اكتشافاته الموازية والمشتبكة مع كشوف النقد الحديث . لكن يبدو أنه قد وصل إليها بطريقة فى النضج المعرفى والشخصى الذى لا يتكئ على آخر بقدر ما يتركه يوقظ قدرته على استبصار ذاته واستنفار مكوناته . مثلاً يلهج عالم اليوم بالحديث عن التعددية وحق الاختلاف وضرورة شرعيته، فيقف إدوار على قمة تراثه الروحى ويشير إلى تكوينه فى سطر محتشد وهو يرقب عالمه الحاضر قائلاً :

« فى هذا الموقع مازال حياً أوزير سيدنا الحسين حتّحور مار جرجس والسيدة زينب ستنا دميانة، لم يمسه عنف الظلام ولا دوى قنابل الديناميت والكلام، ليسوا أطيا فابل هم معى الآن هنا . أهل البيت » لاشك أن هذا البيت هو مصر،

وهؤلاء هم أهله ، تواردوا عليه في أزمان متتالية ، لكن أحدا منهم لم يطرد روح الآخر ولم يكن في مقدوره أن يفعل . ظل دائما يعايشه حفيا به متهايا معه ، أو هكذا استقرت الصورة في أعماق وجودنا بعد أن هدأت الأصوات وتلاقت العيون وحكمت الأرض والأيام ، بذلك تصبح تعددية الإنسان ، اختراقاته حتمية جغرافية وتاريخية في مصر قبل أن تكون شعارا للفكر النقدي المتأمل في العصر الحديث ، بما يجعلنا نتقدم للربط بين تعددية الدوال والمدلولات : بمعنى أنه إذا كان العالم بهذا القدر من التشابك والجمع ، من تلاقى الأضداد كما قال أبو العلاء منذ قرون ، فهل يحق لنا أن نتنظر من الدوال التي تشير إليه والأشكال التي تعبر عنه أن تظل متمسكة بفضائها الأحادي الصافي أو فرادتها الإشارية؟ أليس من المنطقي أن يفرض المدلول المكثف المشتت - على انسجامه - طابعا تعدديا على الدوال . عندما لا يكتفى الفنان بمنظور واحد . ولا بأداة خالصة في رؤية العالم . بل يروح يقفز من الشعر إلى السرد كي يحاور ذاته ويمسرح عالمه وفاء للمدلول الذي يتزاحم في وعيه ؟

لعبة الفصل والوصل :

اللعبة الواضحة في كل فصول الرواية ، إن كان لها أن تسمى رواية فحسب دون إضافة صفة خرافية . هي الجمع بين الاتصال والانفصال ، فهي في الظاهر فصول تدرج في نسق كل يتنظمها ، لكن هذا النسق لا يخضع لأية معيارية معترف بها ، بل يقف على وجه التحديد نقيضا للمعاريات القديمة ، بالطبع ليس هناك وحدة حدث ، إن كان ثمة حدث أصلا خارج نطاق أشغال الذاكرة وتسربات الماضي إلى الحاضر في وعي الراوي بطريقة اعتباطية ليس فيها أي تخطيط مسبق . أحداث جزئية بسيطة لاتقع أمامنا ، بل يتم استدعاؤها مختزلة عارضة . لا يجمعها سوى وعاء كبير مثقوب هو ذاكرة الراوي . يعيد كتابتها بوعيه الحالي بطبيعة الحال ، فإذا رجع إلى قصاصة ورق مخزونة ، أو خطاب أو فقرة من مذكرات أو ترجمة وجدت الفرق بين المستويات اللغوية ماثلا يتراءى خلف محاولات الدمج

والاسترسال . ولأنها سيرة شبه ذاتية فوحدة الراوى هى البديل الطبيعى عن وحدة الحدث ، لكنه عندما يتلبس بحالات مختلفة ويجمع أشتات العناصر المبعثرة فى الخارج فإن كل فصل يستأنف واقعا يخالف لغيره ، بالإضافة إلى تلك الشهوة القديمة التى تتملك الراوى ليمزج الشعر النثرى بالسرد ، ونسميه شعرا لأنه نصوص مستقلة ليست لها علاقة ظاهرة بسياق الرواية ولا بشخصياتها وحالاتها ، إنها ألوان من الكتابة تطفو على سطح النص بثقل يخالف لمياهه ، بما تحمل من طاقة مجازية ورموز وأشكال من التوزيع على السطور ، مما يباعد بين الكثافتين ، ويصنع « كولاجا » مجدولا من المشاهد والنصوص المتداخلة مضافورا بعناية لكنه لا يقدم ولا يؤخر فى حركة الرواية ، بما يتركها ثابتة فى مكانها بمجموعة من الحفر المتقاربة ، أى أنه يظل فصلا قائما بذاته يكتسب كامل حقه فى الاستقلال عن النص وعن عادات الكتابة الروائية .

وكما أن قطع الشعر المنشور تترىح فى المكان الذى توضع فيه بغض النظر عما حولها فإن هناك قطعاً وصفية شديدة الكثافة أيضا باهرة اللغة تزرع فى الكتابة دون عناية بربط الشرايين التى تصلها بها حولها أو توظيف موقعها فى السياق على أقل تقدير ، إذ يمكن لك أن تقتطعها من موقعها وتعلقها فى مناخ أى فصل آخر دون أدنى خلل ، الأمر الذى يجعلنا نتساءل عن جدواها الدرامية أو فاعليتها السردية . وهناك عشرات الأمثلة على ذلك يمكن لنا أن نكتفى بالإشارة إلى نموذج واحد منها يمثّل فى تلك المقطوعة الوصفية الفاخرة التى تبدأ بالحديث عن سماء الإسكندرية وتنتهى بعد صفحتين بهجمات بحر اللازم ، وهى مشهد استاتيكي محفور فى جسد اللغة بعناية بلاغية مفرطة فى مثل قوله « ضربات موج الصبا فى نوة المكينة على رصيف أبيض يظل ساذج البراءة وناصح الحجر ، انهار المطر الذى لا يغسل شيئا ولا يثبت شيئا ، ستارة مائية مزدوجة تطس العتبة التى لاتنهار وعصف الروح لا يقتلع نخيل الصبوات القديمة المورقة المثقلة بتمر خصيب يتخبط سعفه بحفيف أجش مضطرب النغم وجارح الخشونة . . . »

ضع هذا المشهد أو سواه فى أية منطقة فى الرواية وسيظل بلا فاعلية درامية

مستقلا بذاته . ومع أنه لا يجدينا شيئا أن نعرف طريقة كتابتها وهل يتم ترصيع النص بها أم تولد معه فإنها تظل منتشرة في النص حتى نهايته ، لاتراجع عن البروز وتترك فضاءها للأحداث الساخنة كما يجري في القصص المعتاد الذي تتضاءل فيه تدريجيا درجة حضور الأشياء ومساحات الوصف مفسحة مكانها للإنسان وعلاقاته المتشابكة وصراعاته التي تكون قد احتدمت وتوترت وأصبحت كفيلة بتغيب غيرها من المزيّنات ، وتظل الشهادة المقابلة الخاصة بعمليات التلقى هي التي نملك تأملها في كتابة إدوار، فهذه القطع الوصفية الشائخة تبقى ماثلة في مخيلتنا تشير إلى ذاتها غير مسكونة بالأصوات أو الشخصوس ، تظل قطعاً شعرية بالمعنى النوعي لهذه الكلمة مقحمة ومتفحمة في النسيج السردى وهي تبغى تطريزه ، فتصبح توشيات بديعية - على حد وصف إدوار ذاته - تجعل النص شديد الترف والهشاشة ، إذ لا تثرى إلا العالم الداخلى لشخص واحد هو المؤلف / الراوى حيث يقدم نفسه ورؤيته . فهي إمعان في الذاتية تعبر عن غنائية الأشياء لا عن غناها التخيلي ، إنها الرؤى المنخطفة المارقة في ضمير الكتابة ، وهي خاصية ملازمة لإنتاج إدوار تمثل سمة أسلوبية بارزة فيه ، وتجعل لغته بالغة الخصوصية .

لنتأمل مثلاً هذا المقطع الوصفى « على البيانو تمائيل رخامية لجياد ترمح وهي في جمودها صافنة الساقين » لقد اضطرت لمراجعة الكلمة الأخيرة في القاموس لتحديد معناها بدقة ، فأنا أذكر أنها صفة قرآنية « إذ عرض عليه بالعشي الصافنات الجياد » لكننى لا أذكر تفسيرها ، فوجدت المعجم يقول : « صفن الفرس قام على ثلاث قوائم وطرف حافر الرابعة » وحيث تجلى لى هذا الوصف الطريف للتمثال وكيف جمع الكاتب في جملة واحدة بين التعبير العامى - ذى الأصل العربى أيضا - جياد ترمح ، أى تمضى بسرعة مثل الرمح ، وبين التعبير القرآنى الموعظ فى فصاحته « صافنة الساقين » . كما تجلى لى هذا التمثيل التشكيلى الجمالى الباهر بحركة الجياد المجمدة على سطح البيانو ، وسرعان ما وجدته يستخدم فى نفس المشهد كلمات أخرى ذات أصل أجنبى مثل صور « الكانافاه » المعلقة على الحوائط ، مما يجعل لغة الكاتب ذات طبقات بلاغية عديدة قد سبكت بمهارة

فائقة لتمثل وعى المثقف العربى فى مصر وقد انسكبت فى أعماقه عصاره ثقافات متتالية وتركها تشف على لسانه كى تمثل وجوده الكلى وكيونته الدائبة .

تحولات المكان ورمزية الاحتراق :

لا نستطيع أن نكتشف بلاغة إدوار السردية دون أن يكون للمفارقة دورها الفاعل فى توليد الصورة والقبض على الدلالة الروائية « تقنية » الكولاج التى يستخدمها بالمزج بين الرسائل القديمة والتعليقات الحديثة ورقصة التواريخ والشخص كلها مفارقات ، لكنها لا تلبث أن تتجسد فى مشاهد تشكيلية عن الحياة المصرية فى نصف قرن . يصف الراوى مشهدا حميا أثرا عنده منذ الصبا فيقول « صعدت إلى الترام الأنيق الهادئ حتى فى زحمة عز ساعة العودة ووجدت بجانبها مقعدا خاليا ، كانت جميلة وعذرية وبكرا رشيقة الخصر ورقيقة » وكان النخل السلطانى على الجانبين هفاف السعف ، قلت لها معايشا بالسؤال التقليدى المكرور الذى كأنه شفرة : كيلوياترا الحمامات ؟ فأومأت مبتسمة بأنوثة بنت كبرعم وردة مغلق الأكمام ورقة الندى يلتم على بعضه بعضا يكتنز عطرا شهويا مكنونا سوف يسكرنى رحيقه فى قابل الأيام .

« كن يعبرن ساحة المحطة العارية ، المكتظة بماكنات الفشار وثلاجات الكوكاكولا ومقاصير بيع الحلوى والسجائر ، سوداوات تماما ، على رؤوسهن أغطية زرقاء قائمة وفى أيديهن قفافيز مشغولة بالتريكو ، أحذيتهن رجالية مسطحة الكعوب » ملففات بأردية أحسها ثقيلة سابغة لا يبدو منها غير العيون اللامعة ببريق ضلب . . خيمات أمومية ملففة بالسواد .

صورتان تختزلان بوحشية بليغة شكل ومذاق الحياة فى المدن المصرية عبر نصف قرن ، مع أنها رسمتا بالأبيض والأسود فحسب متجاهلتين فروق الألوان الغديدة ، لكنها تلتقطان ما اعترى عدسة الكاميرا ذاتها من تحولات وتغيرات ، فبينما كان حس الدعابة والغزل وتاريخ الشبق والخصوبة يتفجر فى حدقة الراوى فى المشهد

الأول نجده محايدا ومتألما ومتأفقا في المشهد الثانى ، ولو أطل التحديق لوجد عيونا تلمع بالرغم من النقاب بشهوة الحياة ، لكن المفارقة حيثئذ كانت ستفقد حداثتها وتلبس بكتلتها للزجة المختلطة .

وإذا كانت القاهرة هى مدينة نجيب محفوظ التى صنع صورتها وامتلكها وسجلها باسمه فإن الإسكندرية مازال يتنازعها الفنانون الكبار: كافافيس وداريل ويوسف شاهين وإدوار الخراط ، إلى جانب شباب الكتاب مثل إبراهيم عبد المجيد وسعيد سالم وغيرهما ، لكن إدوار فيما يبدو قد قرر فى الأعوام الأخيرة أن يشتري زمنها ومكانها ، تاريخها وموجاتها ، تقدم ليحتكرها ، إنه يخاطبها قائلا : «عشيقتى لماذا تركت نفسك تستباحين ؟ لماذا تركت الغرباء يتتهكؤنك ثم أخذتهم - يا قاهرة - إلى حضنك فإذا هم من بعض عمق جسدك . كيف تستحيلين - بالاختصاب - إلى توحد مع الواغليين ؟ » .

لكن المشكلة أنه ينهج فى هذا الامتلاك طريقته الخاصة ، يحط فوقها كالنورس بعد غيبة طويلة فىرى فداحة الفارق بين الأربعينيات والتسعينيات فى الأبنية والبشر ، تدهشه التحولات وكأنه كان غائبا عن عالمها ، يستحضر مذاقها وألوانها فى الطفولة والشباب ثم لا يلبث أن يشهد أخيلته عنها وهى تحترق ليتبقى منها رماد الواقع المهيئ ، يكتشفها بعد أن فقدها أو كاد بينما فعل نجيب محفوظ عكس ذلك تماما ، تتبع نمو قاهرته وانتقل فى أحيائها ولعب فى ملاهيها وعواماتها وشهد خاصة توالد الأجيال فيها وتغير أنماط الحياة التدريجى فى أبنيتها العتيقة وملاعها الصلدة ، لم يتحول إلى هجائها لأنه سكب حكمة الحياة فى تطورها لا فى تدهورها ، إدوار يرى بعين الشاعر ويفجع فى مدينته ، لهذا فهو يصحب دائما أبيات الشعر ، يكتبها من الذاكرة فيحرفها مثل قول البحتري :

سقانى بكأسيه وعينه قادرا بالحافظه دون المدام على سكرى

ولكن المهم أن احتراق الأخيلة يرمز لما هو أبعد ، لشهوة العودة للطفولة ولوعة الحنين إلى الماضى وتبخر أخيلة الرواية وذوبانها فى موج الشعر الذى كان فى البدء ومازال يفرض حضوره عند الغروب .

وإذا كان قد أصبح معروفا الآن أن لكل كاتب كبير أسطوريته التي يصيغها في مجمل إنتاجه ، فإنه يتعين على من يريد الدخول في عالمه بعمق أن يتابع نمو وتقلب وتجليات هذه الأسطورة حتى يدرك الهارب من دلائلها . أما القارئ المغسول - خالي البال - فيظل خارج لعبة القراءة الحقيقية . وكلما اقترب الكاتب من روح الشعرية وميثولوجيا الفن تراكمت في طبقات لغته إشارات مرتبطة بهذه الأسطورة . ولعل أكثر من اختزن مثل هذه الإشارات هم كبار شعرائنا المعاصرين مثل أدونيس والبياتي ونزار ودرويش ، لا يضاهيهم في ذلك سوى كبار الروائيين ، وإدوار يتمتع بموقع خاص بينهم غير أنه أقرب إلى أدونيس من غيره ، وللتقابل والاختلاف بين عالميهما آفاق خصبة ، أكتفى منها الآن بهذه التراكمات التي يغزها ويعيد بثها في أعماله ، لما يترتب عليها من انقسام القراء حيالة إلى طرفين مستقطبين ، الأنصار والخصوم ، لكن إدوار يختلف عن أدونيس في طبيعة خصومه ، إنهم من غير قراءة ، يجهلونه ببساطة ولا يناصبونه العداء أيديولوجيا ، لأن حذره المتمكن وتقنيته الدائبة لم يجعله من المشاع عنه أية أيديولوجية ، على العكس من ذلك لقد لقي عنتا وتجاهلا في عصر الأيديولوجيات بالرغم من ماضيه الثوري المكتوم بعناية حتى الآونة الأخيرة ، كما أن محددات الطائفية لم تنل منه لعرويته الفائقة في اللغة والثقافة والوقوف على الحياض تجاه الحلم القومي دون مجاهبة صريحة ولا ولاء متمكن ، ومصريته الحقيقية هي شعاره المشروع ، مما يجعل نصوصه قادرة على استيعاب غيرها من النصوص والمدن والأزمنة في بؤرة حميمة ووديدة ، ليست جارحة لحس من لم يدخل عالمه ، ولكنها مفعمة بالإشارات الرمزية الدالة 'ن' تمرس على قراءته وعرف كيف يفك خطه .

وليس أجمل من العودة لمشاهده التي يلتحم فيها الشعرى بالسردى في الدروة الأخيرة لرؤيا الختام . حيث تفيض هناك مواجد صوفية تعبق بالشهوة في الآن ذاته ، وتتجلى في لون من التجسيد البديع لمن كان هناك دائما ، يهتف له الكاتب بصلاته الضاربة :

« أعود آخر النهار » بعد أن احتضنت التنين - « لعله تنين الإبداع ورامته معا » -

ضربات البحر هينة « سماء الإسكندرية صافية - «بعد كثير من الرؤى الكابوسية»
- وسماء «روحى ملبدة» لم أسمع أحدا يناديني إدوار» .

كانه يهتك القناع الشفيف الفاصل بين الراوى والكاتب فى حركة مسرحية مفاجئة « لكننا لاندعش لها على الإطلاق . يضع موضوع مخاطبه الحميم الذى سفع له كثيرا من المداد والعواطف وأسماء «وفيق» ثم يقول لنفسه « لم تجد وفيقا ولا وفيقة قط ولن تجده أبدا . . قصارك لحظة خاطفة من وفاق « بل من نشوة لاتصدق ، من بهجة لم يبق لك بعدها من شيء ، لحظات - كما تعرف - هى أبديات ، فهل هذا قليل ؟ » .

عناق الأبدية « نشدان الخلود ، طى الزمان كطى السجل للكتب ، جمع النصوص النوعية المختلفة ، النفاذ إلى جوهر الفن ، إلى أسطوره الخاصة « عبر استحلاب أجمل ما فى لغة الإبداع الكلاسيكى الراقى والسوقى المفعم بشهوة الوجود وعبق الحياة ، كل ذلك يمثل بعضا من عطاء هذا الذى أصبح شيخا وظل القراء منشقين حياله بين مريدين ومتجاهلين ، لكن نور إبداعه الحقيقى سىظل دائما فى ضمير أدبنا العربى نقطة زئبقية رجراجة ووضيئة تقيس حرارة قارئه وتكشف مكنونه .

ثلاثية غرناطة وتخيّل التاريخ

أتمت رضوى عاشور ثلاثيتها الروائية « غرناطة » بنشر الجزأين الثانى والثالث فى مجلد واحد فى روايات الهلال بعنوان « مريمّة والرحيل » منذ عدة أسابيع ، وقدمت للثقافة العربية رؤية فنية ينصهر فيها المتخيّل بالتاريخى فى جديلة شيقة تختلف عما قدمه أمين معلوف فى « ليون الأفريقى » ورضوان على فى روايته « فى ظلال الرمان عن نفس المأساة » وهى حياة الموريسكيين العرب الذين بقوا فى الأندلس بعد سقوط غرناطة عام ١٤٩٢م حتى قرار الطرد النهائى لأحفادهم من إسبانيا عام ١٦٠٩م .

وقد كانت غرناطة دائما رمزا للحلم الأندلسى الغائر فى وجدان العرب والمسلمين « للفردوس المفقود والموجود فى آن واحد . ومنذ أن انهمر تيار الرواية العربية وهى تراود بومضاتها المتقطعة بعض المبدعين بشخصها وسيرها « لكن بعد المسافة بيننا وبينها من جانب ، والمادة الاجتماعية والتاريخية الشحيحة عنها فى ثقافتنا من جانب آخر ، وحساسية إثارة قضايا الاضطهاد الدينى فى مرحلة لا بد فيها من قبر العصبية وغسيل آثارها من ناحية ثالثة ، كل ذلك حال دون تدفق المخيلة الإبداعية بالصور الغرناطية الملهمة ، وبقيت ثقافة الموريسكيين مطمورة مهجورة بضغط التقاليد الكنسية والرسمية فى إسبانيا حتى سقط فرانكو فى السبعينات « وفتحت الديمقراطية الباب على مصراعيه للعلمانية الغربية كى تنظف الحياة هناك من آثار التعصب الدينى وبقايا محاكم التفتيش القروسطية » عندئذ انفجر الوعى الأندلسى الجديد فى جنوب إسبانيا بهذه المرحلة وأعلن الألوف من المثقفين وعامة الشعب اعتزازهم بالانتماء إلى الأصول العربية

الإسلامية ، وتكشفت كنوز المكتبات المخبوءة عن مخطوطات الـ «ألخميادو» المكتوبة بلغة قشتالية اسبانية منقوشة بحروف عربية ، وأخذت دور النشر تمطر القراء في اسبانيا وبقية أنحاء أوروبا بمئات الدراسات والوثائق الجديدة عن هذه الثقافة الغنية ، مما أسفر عن حالة من الصحوة المفاجئة تمثلت في الاهتمام المكثف بالحالة الغرناطية وبعث أدبها على النطاقين المتخيل والتاريخي .

على أن هذا البعث بدوره لم يكن الأول من نوعه ، فقد سبقه في القرن التاسع عشر، في ذروة المد الرومانسى تيار عازم مما أطلق عليه حيثش «الماوروفيليا» أى الأدب المتعاطف بحماس مع العرب الموريسكيين ، وتميز بخواص من أهمها تحقيق الحلم الرومانسى بالتآخي بين الإسبان والعرب تكفيرا عن الذنب التاريخي المتجذر، وتحقيقا لصورة إنسانية عادلة في الأدب بعد أن عز تنفيذها في الواقع . لكن الأدب العربى الذى لم يكن قد أطل بعد على العصر الحديث ظل بعيدا عن مقاربة هذا التيار ولم يتح له أن يتعرف عليه إلا من خلال بعض الترجمات عن «شاتوبريان» الفرنسى ، و«واشنطن إيرفينج» عن قصور الحمراء في مرحلة متأخرة . وكان عليه أن ينتظر قرنا من الزمان تقريبا حتى يستكمل وعيه التاريخي بالجوانب المتعددة في تراث الحضارى ، وحتى يمتلك - وهذا هو الأهم التقنيات الفنية الروائية التى تجعله قادرا على إعادة قراءة الماضى وتفسيره بشكل إبداعي بعيد عن الخطابة القومية الساذجة .

الزمن والأسطورة :

تستهل رضوى عاشور ثلاثيتها الأندلسية بمشهد المنادى وهو يعلن توقيع بنود اتفاقية تسليم بنى الأحمر آخر ملوك غرناطة للملكين الكاثوليكين «فرناندو وإيزابيل» عام ١٤٩٢ بشروطها الموجهة ، ولكنها تعبر عن ذلك أيضا بصورة أخرى رمزية موازية عندما يرى أبو جعفر الوراق - رب الأسرة التى ستدور حولها الرواية - صبية عارية «بالغة الحسن ، ميادة القد ، ثدياها كأحقات العاج ،

وشعرها الأسود مرسل يغطي كتفيها ، وعينها الواسعتان يزيدهما الحزن اتساعا في وجه شديد الشحوب «وعبثا يحاول أبو جعفر أن يستر عريها عندما يخلع حرامه الصوفي ويحيط به جسدها ؛ فقد ظل يتابع مشيتها الوثيدة وهي لا تحس به وتخوض في الوحل . ولا يصعب على القارئ أن يلمح هذا التوازي بين المدينة والمرأة العارية الحزينة الضائعة » فقد شاعت تلك الكناية في آداب العصر الوسيط أيضا ، حتى اعتبر الغزاة الذين يطرقون أبواب المدائن خطابًا يتقدمون إليها ، وشاعت أغنية من الرومانث الإسباني عن الملك دون خوان الذي تقدم إلى غرناطة ذاتها قائلا لها :

.. إن أحببت يا غرناطة

أن تُزوّق لي كمروس معجبة

فإنى سوف أهبك صداقا

إشبيلية وقرطبة

فترد عليه المدينة قائلة :

.. متزوجة أنا ، دون خوان

متزوجة ولست بأرمل

والعربي الذي يقتنيني

يتفانى في حبي الأمل !

ولكن غرناطة تغتصب هذه المرة بدون إرادتها ، ولا يبقى لها سوى أن تخوض في الوحل ، ويتعين على أهلها أن يعيشوا حياة الاغتراب وهم مقيمون ؛ إذ يتعرضون لأقسى تجربة يمكن أن يتعرض لها شعب لمحو شخصيته وتبديل دينه ولغته وملبسه وعاداته وثقافته وينتهي الجزء الأول من الرواية بحادثة محاكمة سليمة بنة الوراق أمام محكمة التفتيش بتهمة السحر والكفر والخيانة وإعدامها حرقا عام ١٥٢٧م ؛ أى أن هذا الجزء يستغرق خمسة وثلاثين عاما ، مكثفة بالوقائع والأحداث ، مما يتسق تماما مع حركة الأجيال فيه ، وكأن احتراق المرأة العاملة الحكيمة معادل آخر لضياح المدينة ؛ فسليمة هي التي قامت على مكتبة أبيها

وعملت بها فيها من علم ديني ودنيوي ، فالمرأة هي حاضنة الثقافة ، وهي عصب السلالة ، وزهرة الأرض . وتتزامن هذه النهاية أيضا مع محرقة الكتب العربية ، وهي تحويل المعرفة الإنسانية إلى رماد . وطمس معالم مرحلة زاهرة في التاريخ ، مما يصنع توحيدها رمزيا بين المدينة والمرأة والكتاب أيضا .

فإذا لاحظنا أن الجزء الأخير من الثلاثية وهو الرحيل يستغرق بدوره قرابة ثمانية وعشرين عاما ، إذ يبدأ بوصول علي ، أحد أحفاد أبي جعفر مهاجرا من غرناطة إلى قرية أخرى من أعمال بلنسية ، وينتهي عقب هروبه منها إثر صدور قرار الطرد النهائي للموريسكيين من اسبانيا عام ١٦٠٩ م ، نستخلص من ذلك أن الجزء الثاني من الثلاثية « مريم » يمتد إلى قرابة ٤٠ سنة لكن الرواية لا تغطيها كلها ، بل تقفز على جزء كبير منها فلا تروى سوى أحداث ٣١ عاما تشغلها حكايات الجدة مريم مع حفيدها علي ، ومعنى هذا أن العنصر البشري من أهل غرناطة الذي كان يحفل به الجزء الأول بشخصه العديدة قد أخذ يتآكل حتى اقتصر على شخصيتين رئيسيتين فحسب من الأسرة ذاتها في الجزء الثاني وشخصية واحدة في الثالث ، مما يجعل حركة الشخصيات موازية للبنية الزمنية المتناقصة من ٣٥ عاما إلى ٣١ عاما للجزء الثاني و ٢٨ عاما للجزء الثالث . وعندما نستعرض عدد صفحات الثلاثية نفاجأ بأنها تمضي على نفس هذا النسق الهرمي المتناقص من القاعدة إلى الذروة ، فالجزء الأول يستغرق ٣٠٥ صفحات ، والثاني ١٥٠ صفحة ، والثالث ١١٠ من الصفحات ودلالة هذا الترتيب تلتقى بالضرورة مع مصير المملكة في الانقراض والذوبان ، بعد مقتل حوالي مليون شخص من سكانها وتشتت الباقي على شاطئ البحر الأبيض المتوسط طبقا لأحدث التقديرات العلمية المعاصرة ؛ أي أن الرواية وهي تصنع متخيلها التاريخي وتقيم هيكلها الزمني في الكتابة تعكس بطرق متعددة الواقع التاريخي الموثق . لكن الرواية لا تقتصر في مادتها الفنية على هذا المنبع التاريخي ، بل تلتفت إلى مادة شعرية بالغة الثراء تتمثل فيما تبلور وترقرق في الوجدان الشعبي الأندلسي من أساطير عن غرناطة ، سواء كان ذلك في الجانب الإسباني الذي تكشف عنه قصص الرومانث المنظومة باللغة

القشتالية « أم في الجانب العربى الموريسكى وما تخلف عنه من تراث مزودج اللغة والكتابة ، على ما أشرنا إليه من قبل ، والكاتبة تلتقط ما يتيسر لها من شذرات هذه المادة من المصادر الإنجليزية المعاصرة ، بعد أن تكون قد تقلصت وفقدت طرفا من بهائى الشعرى بالتلخيص والترجمة . وتقوم بجهـد إبداعى خلاق فى إعادة سبكها فنيا حتى تقدم القلب الميثولوجى النابض للهيكل التاريخى المحدد بعظمه وسنينه . ومن النماذج الدالة على هذا الصنيع ما تحكيه فى الجزء الثانى من شغب مريمة بأن تقص فى أحاديثها الشيقة قصة كل مكان فى الأندلس ، « فغرناطة فى الحكاية لها صاحب اسمه شانيل (وهو النهر) يلف ذراعه حول كتفها ، يرافق أيامها ولياليها ، يؤنسها بأحاديث رحلته . يمتزج فيها الكلام بالأغنيات ، ومالقة أميرة لها قصر عال مشرفيته على البحر ، ووراء البحر من يطلبها وهى تريده ، تسعى ولا تطول . تنتظر وتقطع الوقت بالغناء . والحمة صبية بلا أهل ، مقطوعة فى الجبال ، إلخ » ولو أتيح للكاتبة أن تقرأ النصوص الأصلية لرومانث الحدود الإسبانى ولروايات حروب غرناطة الأهلية فى الأدب الإشبانى لوقعت على كنز مضاعف من الشعرية والتخييل .

النص الموازى الخافت :

هناك نص آخر موازٍ تستمد منه رضوى عاشور بحكم مغايشتها الزوجية مادة روايتها ، وهو واقع تاريخى بدوره ، لكنه واقع معاصر يتمثل فى مشاهد تدبير الانتفاضات وثورات التمرد ، على وجه التحديد هو مشهد المقاومة الفلسطينية الذى يغذى الرواية وغيلة كاتبها بتفاصيل حركات الشباب وطرائق تنظيم صفوفهم واشتغالهم بتدبير الأسلحة وتأمين اتصالاتهم ، ثم اشتغال الأهالى بتوفير المؤن وتجاوز مشاعر الخوف والصمود فى قلوبهم ، وكيفية تأمر السلطة - القشتالية قديما / اليهودية حديثا لإحباط هذه الحركات الثورية والبطش الوحشى بمن يشتهه فى اشتراكه فى عمله ، كما أن هذا المنبع ذاته هو الذى يمد الرواية بما تقدمه من نكبة الحياة الأندلسية وعبق تاريخها ، فرائحة فطائر زيت الزيتون وكيفية صنعها ،

وطرق تنظيم الأعراس والرقص وإتمام طقوس الفرح وسط مظاهر المأساة يمثل بدوره توافقاً سورياً ومثيراً بين العالمين .

ويبدو أن طريقة عمل المخيلة الروائية لاتنفصل عن طبيعة التجربة التاريخية فالمرارات التي تتذوقها رضوى عاشور من صحبتها الحميمية للبيت الفلسطيني هي التي تجعلها قادرة على إبراز مثل هذه الحالة الحادة المؤسسية من مفارقات الحياة عندما يهاجر الأبناء ويتركون أمهاتهم . فتأتى إلى إحداهن رسالة من ابنها فيعز عليها أن تجد من يقرأها بعد تلاشي اللغة وتحريم استخدامها - في الوضع الموريسكى أو تفاقم الأمية في الوضع الفلسطيني - فينقل لها أحد المشفقين عليها مضمون الرسالة محرفاً . إذ ينبئها بأنه بخير بينما تنعاه الرسالة لأمه التي لا تصل إلى معرفة مصيره ، فصديقه الآخر يصر على تأكيد الأكذوبة ويمعن في تغذية وهم الأم برسالة أخرى مزعومة من ابنها الفقيد . ومن يقدر له أن يعيَّش بين مخيمات اللاجئين يسمع مئات القصص من هذا النوع ، لكن الفنان المبدع وحده هو الذى يستطيع انتزاعها من سياقها المائل وتقديمها بهذا الشكل الصافي لتكون نموذجاً لحالة الإنسان الذى يتعرض للاستلاب ويحيا بالوهم ويضم إلى صدره ورقة تمده بالأمل ولو تكشف له حقيقتها لأخرست دقات قلبه .

تقول الرواية في أحد مشاهدتها : « ما الذى حدث ؟ أهل غرناطة الجدد من النصارى الأصلاء مشدو دون كالوتر ، يقال إنهم خائفون ، ولكن خوفهم لا يظهر خوفاً بل تحرشاً وشراسة . تتردد أنباء أن السلطات ستسمح لأهل غرناطة العرب بالعودة إلى ديارهم من منافيتهم في قرطبة وإشبيلية وجيان ، يعودون إلى دورهم كيف ؟ وأين يذهب من سكنوا هذه الدور ؟ تمضى فتحدق بك العيون » متربصة بالأذى « تسمع بأذنك عبارات « عربى قدر » « كلب موريسكى » فتمضى كأنك لم تسمع شيئاً .

اقرأ هذه الفقرة وضع بدل أهل غرناطة سكان المستعمرات الإسرائيلية في الضفة الغربية والجولان . ووسع دائرة المنافي لتشمل لبنان والأردن والشام ، ستجد نفس اللحظة الحالية ، شراسة المتطرفين من اليهود وعدوانيتهم لأن احتمال عودة

المهاجرين يهدد ما اغتصبوه ، وعندئذ ستدرك أن الكاتب لا يستطيع أن ينسلخ من عصره وهو يعيد تمثيل التاريخ ، سيسقط عليه - واعيا أو غير واع - همومه ورؤيته وخبرته . دون أن يكون التاريخ هو الذى يعيد نفسه ، بل إن مشاعرنا وأحلامنا وخبرتنا بمذاق الوجود هي التى تشكل فهمنا للماضى والحاضر معا ، غير أن هذا الإسقاط قد يذهب بعيدا ويتجاهل طبيعة العصور الماضية مما يجعله غير محتمل تاريخيا ، ويتمثل هذا فيما تنسبه الكاتبة من لوم أهل أرجوان الموريسكيين وتنديدهم بكفاح أهل غرناطة ضد التنصير القسرى والمقاومة المسلحة ، مما يخلق موقفا مدينا ضد المجاهدين لا يتسق مع طبيعة التفكير الدينى المسيطر فى العصور الوسطى . فخلافا فتح وحاس لا يتناسب مع الوضع التاريخى للأندلس .

نزق الخيال الأنثوى :

تتحرر الكاتبة من وطأة التاريخ ، القصص والدانى معا ، عندما تعود إلى الإنسان فى قلبها ، وتهبط إلى كنز الطبيعة البشرية لتعرف منه ، عندما ترسم الوجود كما تراه فى حدقتها الشخصية ، كأنثى مبدعة ، وتترك المجال لخيالها كى ينزو ويعبر عن حماقاته غير المفهومة أو المنطقية ، عندئذ تكتب أدبا حقيقيا لم يخطه قلم من قبل .

ذهب سعد فى الجزء الأول يختار هدية لعروسه ، هكذا الحياة لا تتضح المأساة فيها باستمرار الخط الفاجع وغلبته على ماسواه ، بل تبرز أكثر بتجاور الألوان المدهش واللافت ، مر بالملابس والمصوغات وقلبها لينتقى منها هديته ، انتهى قطعة حرير سخية من مالقة التى تتوق لها نفسه ، ثم اشترى فى النهاية شيئا لا يمكن أن يخطر على بال . اشترى ظبية لعروسه وأهداها لها ، خيال نزق وثاب لكنه مفعم بالصدق الحيوى والتعبير الرمزي معا ، لسنا بحاجة لاستحضار صور التماهى فى الأدب العربى بين الظبية والحبيبة ، فكل اختيار مهما كان مفاجئا إشارة إلى جانب خفى من أعماق الذات . لا تتكرر هذه الحالات كثيرا فى الأجزاء التالية من الثلاثية ، لكن بعض العلاقات الغريبة غير المتوقعة تقربنا منها ، مثلا عندما

يكبر على حفيد مريمة ويضج الشباب في عروقه ، تنشأ علاقة مدهشة شبقية بينه وبين أم صديقه فيدريكو؛ فضة السوداء المثقلة الردين التي تعوض بدفئها وحنانها وأمومتها الفراغ الموحش الذي خلفته له الحياة في مدينة لم تعد مدينته. وبين قوم لم يصبحوا أهله .

بيد أن الخيال الأنثوي يحقق منجزه الخاص في هذه الثلاثية عبر أمرين : أحدهما التنبه الحساس لكثير من دقائق الحياة وأسرار الوجوه التي لايتأتى لرجل النفاذ إليها، مثل مايدور في نفس الحماة عن مدى مهارة زوجة الابن في ممارسة الأعمال المنزلية ، ومثل تلك الصفحات المطولة عن مشاعر مريمة وتركيباتها الخاصة التي يمتزج فيها المكبر بالدهاء والظرف وخفة الروح ، لتذكر مثلا حيلتها أمام المعلم الفشتالي لتوهمه بأن أطفال العرب الذكور يولدون بدون تلك الزائدة في أعضائهم التناسلية لتتخذ الصبي وأهله من مطاردة الكنيسة ، ومهما كان احتمال تصديق المعلم لهذه الخدعة متفقا مع قانون الاحتمال إلا أن الفكرة ذاتها بالغة الطرافة . والذي يترتب على مثل هذه اللفتات الدقيقة هو أن النماذج النسائية المصورة في الرواية تبلغ درجة عالية من الإتقان والنفاذ والحيوية لأنها تعطى للكاتبة الفرصة لتقديم الجانِب المجهول من خفايا النفس البشرية وتجسيد خبرتها المميزة بتقلبات الحياة . ولعل هذا ما يجعل الجزء الأول أحفل بالدرامية والتوتر لتعدد النماذج النسائية فيه ، ويجعل الجزء الثاني أكثر شحوبا لاقتصاره على عالم مريمة وهي عجوز متييسة . ويجعل الجزء الثالث خارجيا لأنه لايقارب دواخل النساء بعمق ويستسلم لحكاية المصير المحتوم الذي ينتظر الشخصوس مثل القدر المتربص دون لكالك .

أما الميزة الثانية التي تسعف الكاتبة في هذه الثلاثية فهي قدرتها على توظيف الرهافة التصويرية وابتداع الرموز الشفيفة للتعبير عن المواقف والأحداث الحرجة ، وتجسيد اللحظات الفائقة بشكل غير مباشر، خاصة تلك التي تتصل باللقاء الجسدي بين المرأة والرجل . تصور مثلا مشهد عودة سعد لسليمة قائلة « أقبل عليها فالتقيا لقاء صاخبا محمولا على شوق الجسد وحرمان الروح تطلب الوصل

وتلح فيه ، أنا لها وأنالته فرفعتها موجة الوصل عالية فيشهران بين موت وحياة وموجة تغمر وأخرى ترفع وقاع مظلمة عميقة وزرقاء عالية . . فلماذا ملاح شاطئ الوصول انطلقت نوارس البحر تطرز الفضاء بأبيضها وتهلل .

والمهم في مثل هذا المشهد الذى يصور رمزيا الإبحار فى العشق هو محافظة على نبرة الصدق فى التجربة الحوية من ناحية واحترام المواضع اللغوية والاجتماعية فى التعبير من ناحية أخرى ، بما يجعل لشعرية المرأة مذاقا حارا ورزينا فى الآن ذاته ويمثل إنجازا خاصا للمخيلة الأنشوية . وهذه المهارة الرمزية ذاتها هى التى سنجدها فى الجزء الثانى عندما يهرب على من قافلة المرحلين من غرناطة ويتوه فى الجبال حتى يجد بستانا وامرأة مفعمة بالأنوثة يظل فى ضيافتها ردحا طويلا من الزمان يعب من « قدر العسل » بكل حلاوته ومزاقته . وهى التى ستجد آثارها فى الجزء الثالث عندما يخالط على مجموعة بائعات الهوى ويختار منهن سمراء تنام على بابهِ لتودعه . ومشهد الرحيل ذاته مفعم بهذه الرمزية عندما « قام على » وأدار ظهره للبحر ، وأسرع الخطو ثم هروا ثم ركض مبتعدا عن الشاطئ والصخب وهو يتمتم : لاوحشة فى قبر مريمة » تصبح الأندلس - قبر مريمة ، ويقرر الحفيد البقاء فيه والدوبان فى أرضه ، وتسفر جدلية البقاء والرحيل - عبر هذا الرمز الموحي - عن انتفاء الرحيل فى نهاية مفتوحة للقراءة والتأمل والتأويل .

قيام وانهييار آل مستجاب

كان إدوارد سعيد يقول في بداياته إن بوسعنا أن نعتبر البداية هى النقطة التى يرتحل فيها الكاتب فى عمل بعينه عن الأعمال الأخرى، فالبداية تؤسس فى الحال علاقات مع أعمال موجودة، علاقات تواصل أو تضاد أو مزيج من التواصل والتضاد.

« قيام وانهييار آل مستجاب » مجموعة قصصية جديدة للكاتب الساخر محمد مستجاب، يستعير فيها أسماء كتب التاريخ التى تسجل قيام وانهييار الإمبراطوريات الكبرى، بطريقة هزلية. كما تمتد استعاراته النصية من أساليب الكتابة القديمة إلى السرد الشعبى والنظم القرآنى والحديث النبوى، بالإضافة إلى اللغز والأحجية والموال وغيرها من العناصر الثمينة فى التراث القديم، يفاوضها ويعارضها، ويتلاعب بصيغها وأشكالها، كى يصنع أسلوبا يحاكي مفعما بروح الفكاهة وخفة الظل، تتضح فيه بعض خصائص الشخصية المصرية العابثة فى جدها، الضاحكة من مأساتها الوطنية والقومية. وهو بذلك سليل كوكبة من الكتاب المعاصرين الفكهين منذ الشيخ عبد العزيز البشرى إلى فكرى أباطة والمازنى، لكنه يختلف عنهم فى توظيفه لفن القص يصب فيه تجربته الإنسانية والوجودية العميقة، واستحضاره الواعى للأصوات التراثية فى اللغة عبر حشد الصيغ والأشكال وتفجير المفارقات من الاحتكاك بها، مما يجعلها مفارقات أسلوبية ولغوية أكثر منها أساسا بمفارقات الحياة المتخيلة ذاتها.

ولأنه - مثل أى فنان كبير - لابد أن يبدأ السخرية من نفسه وأهله، يقدمهم بشكل هزلى فى العنوان، ويقدم للمجموعة القصصية بفقرة تحاكي النبوءات الهامة الخطيرة فى تاريخ الملوك وما يسبقهم من بشارات قاتلا:

« . . ويكون لك ولد ذكر من صلبك ، تضع عينه اليمنى جهلا واليسرى ثقافة » يهلك أطنابنا من التبغ والورق وأبيات الشعر والشاى ومكعبات الثلج وآيات التكوين والمبادئ والملوك والخفراء والثرثرة والشعارات والوزراء ، يكون رءوما قلقلنا جهوجا ، جامعا لصفات الكلاب والعصافير والخنظل والحشرات والأنبياء والأبقار ، يداهمكم بقصصه القصيرة حتى يقضى نحبه مجللا بآيات الفخار فى العراء على قارعة الوطن . . .»

فيضع صورة شخصية يرى فيها كثير من القراء المؤلف ذاته فى هيئته وصفاته ، فى ملاحظه وأخلاقه ، فتسرب عناصر القص لتمتزج بالسيرة الذاتية ، لكننا سرعان مانفرق فى الضحك للجمع الجرىء فى مجموعة من المتواليات المرهقة بين العناصر غير المتجانسة بشكل فاضح يثير حساسيتنا اللغوية والثقافية ، وهو يتأرجح بين أعتى الأضداد كى يقيم فيما يسمى فى فلسفة الضحك بالبؤرة المزدوجة » حيث نلاحظ أن تجاور العوالم المتباعدة مثل الكلاب والعصافير والأنبياء والأبقار رغبة فى قلب الكون على وجهه الآخر وإعادة تشكيل أوضاعه ، فنذكر أن تكسير الصيغ اللغوية فى تعاطف غير المتناسب يعد بمثابة إعلان عن خرق القوانين الاجتماعية والطبيعية ، وأن هذا الإنهيار الجامح فى صب الكلمات لا يلبث أن يسفر عن موقف رافض لأوضاع الحياة فى إيقاع متصاعد لا يرتاح حتى يعتلى ذروة المجد فى العراء على قارعة الأدب .

بساطة المتخيل :

إلى جانب الفرقة اللغوية ، وأدوات التدمير الأسلوبى نجد بنية الأحداث فى معظم القصص ، والمجللة بالمبالغات المدوية ، شديدة البساطة والألفة » فإذا ما تركبت قليلا ، واكتسبت قواما رمزيا خصبيا سرت فى لغة السرد تيارات التلقائية الحميمة وتخففت من ثقل عمليات « التناص » المتوترة ، وأصبحت لاتذكرنا إلا بنفسها دون تراكمات لغوية مكشوفة .

قصة « سن الجبل » مثلاً - وهي الأولى في المجموعة ، تدور حول بحث أجهزة الدولة وجيوشها عن شخصية الدليل الخبير بدروب الصحراء ومسارب الجبال ليعينها في اقتناص عصابة المخدرات . فإذا وصل بها إلى مكمنها وتم الاستيلاء عليها نسيته الفرقة العسكرية جالساً في ظل صخرة يحد من النظر وحيداً في السماء ، وهي مفارقة عادية مكررة لا يضيف عليها تلك الأهمية سوى الغطاء التصويري الفاقع والتمثيل الكاريكاتيري للأحداث بما يبعدها عن قوانين الاحتمال الفعلية ويحيلها إلى مجرد مهارة وطول نفس في الوصف للوصول بالمفارقة إلى حدها الأقصى المولد للسخرية . فهو مثلاً يصور عملية البحث عن هذا الدليل قائلاً : « إشارات من مراكز الشرطة ومرابط المدفعية ومرابض الطيران وقلم المباحث : ابحثوا عن سن الجبل ، تعليمات من مواقع الرادار ومخابئ القادة وإدارة المخابرات وشرطة المرور والنيابة العسكرية : ابحثوا عن سن الجبل ، خطباء الجمعة والمشرفون على طوابير تلاميذ الصباح ومفتشو مراكب الصيد ووعاظ كنيسة الأحد ، ابحثوا عن سن الجبل ، وكأن القيامة قامت ولن يوقفها إلا سن الجبل » ونلاحظ قدرة الكاتب على استدعاء الكلمات المتجانسة في صيغها الصوتية والمتباعدة في مجالاتها الدلالية والمستنفذة للإمكانات المنطقية ؛ أي أن الراوى هو الذى يقيم دنيا التعبيرات المتوالية ولا يقعدها حتى تنتهى الفقرة ، بما يشبه أن يكون تعبئة وصفية لا تستحقها الواقعة . تلجأ للمبالغة الشديدة والتكرار المتعدد لتنتهى إلى مدلول بسيط لاخطر فيه ، مما يجعلنا نتذكر ذلك المثل الذى كان يسوقه النقاد والقدماء على وقوع الشعراء في التناقض بين المطلع الفخم المهيب والمقطع المتواضع البسيط في قول الشاعر :

ألا أينها النوم ويحكموهبوا أسائلكم : هل يقتل الرجل الحب

فقد أقام الدنيا في الشطر الأول وأقعدها في الثانى على أمر معروف ويسير ، وإذا كانت المفارقة لم تتجل في الشعر باعتبارها قوام جمالياته ، وأخذت تمتد في السرد لتمثل دينامية صناعته للمتخيل . فإن الكشف عما لم يعرف منها في الحياة والتنبيه إلى مسارها الخفية وآياتها البينة لا يتمان عبر هذه المبالغة الوصفية فحسب .

على أن المحاكاة الساخرة - التى تنتمى للباروديا الهزلية أحيانا - تقوم بوظيفة أخرى أكثر حيوية وخطورة عندما تعتمد إلى تقليد بعض عناصر الموروث تخلخل صرامته وجديته وتجرح طرفا من قداسته ، عندئذ لا يصبح متخيّلها هو المحكى القصصى فحسب ، وإنما النص الموازى المسكوت عنه الحاضر الغائب فى النص المكتوب . ويصبح القارئ أكثر حرية فى الاستجابة للتوريط الذى يضعه فيه الكاتب . فلا يمكن له أن يتجاهل المشار إليه ولا يمسّه أو يحتفظ بموقف الحياد تجاهه ، عليه أن يشترك فى اللعبة النصية . فإذا استمتع بطرافتها أصبح مذنباً بدوره ، وإذا تجهّم لها خرج من دائرة الفهم إلى سوء الفهم وفقد لذة النص وروح الدعابة . فى قصة « مستجاب الخامس » وهى الثانية فى المجموعة يستعير الكاتب قناع الواعظ ليستهلها بقوله : « خمسة مآلهم الجنة ، مستجاب الأول لأن جهنم لم تكن قد اكتشفت بعد ، وأم آل مستجاب لأنها أم آل مستجاب ، وجبار يتيه فى الأرض مرحا قال « لا » لامرأتين متتاليتين ثم قال « نعم » لأول رجل يقابله ، وبلغ قرقعت الحروف فى حنجرتيه حتى وقع بين شطرى قصيدة قديمة ، ومستجاب الخامس الذى فاته اعتلاء أريكة آل مستجاب مرثين » ، ولأن بقية القصة تحكى بطريقة الأمثلة الهزلية ظروف اعتلائه وسقوطه عن هذا العرش المزعوم عبر حدث رئيس ، فإن هذا الحدث ذاته يمثل لب المتخيل السردى البسيط وتنويعاته الطريفة الوهمية ، وهو يقوم على حل مسألة نقل الذئب والعنزة وكومة الحشيش من إحدى ضفتى النهر إلى الأخرى فى قارب لا يسمح له سوى باضطحاب عنصرين فحسب ، دون أن يترك فرصة لاعتداء أحد العناصر على الآخر ، وهى أحجية شعبية معروفة تنتهى هنا بانفراد الذئب بمستجاب الخامس ليقرر بطنه فى المركب وهو فى وسط النيل مما يعد تنويعا جديدا على مورفولوجيا الحكاية الشعبية وعبثا مأساويا بنهايتها التقليدية . ولأن السرد هنا يمضي فيما يتصل بالمدلول أو القصة على هذا النمط اليسير فإن الدال أو الشكل اللغوى يستحق حيثث أن نلتفت إليه ، وسندرك على الفور أن اللافت فى الأمر هو تلك البداية النصية المثيرة « لأنها توقظ فى ذاكرتنا الصيغ التراثية الشبيهة فى محاكاة تحريفية ، فكل واحد من الخمسة يقدم نموذجا مخالفا لما هو معروف » فالأول يدخل الجنة لأن جهنم لم تكن قد اكتشفت

بعد ، فهو يتمنى إذن إلى دنيا البراءة الأولى ، فيما قبل تاريخ الثواب والعقاب ، أما الأم فتستحق - لوضعها الخاص داخل التراث ذاته أن تدخل اللجنة لمجرد أنها أم ، ولأن مستجاب على وجه التحديد ، والجبار الذي يرفض طلبا لامرأتين - بغض النظر عن كنه الطلب وشكل المرأتين - يصبح جبارا لا يلبث أن يسارع إلى الاستجابة لطلب أول رجل يقابله والبلوغ المصروع بين شطرى قصيدة قديمة كلها نماذج من ابتداع الكاتب لإثارة السخرية تؤدي وظيفة مزدوجة وخطيرة هي نقد مظاهر الوعي المعاصر بعناصر التراث ونزع القداسة عنها برفق شديد .

ويبدو أن هناك معادلة دقيقة لا يستطيع مبدع مهما أوتي من مهارة أن ينجو من نتائجها ، وهي تلك التي تقوم بين المتخيل السردى من ناحية ولغة أدائه من ناحية أخرى . فإذا ما أسرف في تركيز الإحساس بالكلمات وجعلها في بؤرة اهتمامه ومركز الثقل في توجيه استراتيجيته خطابه ، كان ذلك على حساب طبيعة المتخيل والعالم الذي يقدمه . لكنه عندما يكون مشغولا في الدرجة الأولى بإقامة هذا العالم وبناء مستوياته فإن اللغة سرعان ما تحتل الموقع الثانى في الأهمية لدى المتلقى فلا نتوقف عندها لذاتها ولا نبهر بجسارتها وألعابها ولا تحتل موقع البطولة في العمل الإبداعي في جملة . فإذا ما اخترنا هذه الفكرة النقدية في مجموعة مستجاب القصصية وجدناها تتراوح بين هذين الطرفين بتفاوت شديد .

فهناك الأعمال التي يبرز فيها الفنان باعتباره كاتباً يتميز بأسلوب سردى ساخر وساخن ومدهش ، وسنجد أن مركز البطولة فيها تحتله اللغة بحيلها في التناص وفتتها في الدعابة ، وهناك أعمال أخرى يتراجع فيها الاهتمام بالقول ذاته وتتكشف حينئذ في متخيل محكم البناء وإن كان بسيط التمثيل للحياة . لأن التحدى الذى يواجه القصة القصيرة يتمثل في ضيق المساحة الوصفية من ناحية ، وضرورة تقديم متخيل يبقى في الذاكرة من ناحية أخرى بخلاف الرواية التى تسمح ببناء عالم فسيح من الرؤى والأحلام والوقائع والشخص . فالقصة القصيرة تريد أن تقول ببنيته المركز المكثفة شيئاً جوهرياً عبر لقطات سريعة مدهشة ، وكثير من قصص محمد مستجاب حكايات طويلة مختزلة في صفحات قليلة . أو شروح مستفيضة

لأمثال موجزة قصيرة، مما يجعل متخيلها مختل النسب أحيانا « مثلاً قصة « حرق الدم » حكاية عادية عن تجربة عمال أحد المحاجر في شراء ذبيحة أسبوعية واقتسام لحمها، وما يتطلبه ذلك من مراعاة الرؤساء وأصحاب السلطة ومواجهة المواقف الحرجة بالمجاملة وأحيانا بالرشوة. وأبرز شيء فيها هو العنوان الذى ينصرف عادة إلى معناه الكنائى « فحرق الدم تعبير يومى عن الغيظ والغضب، لكنه يستخدم هنا للدلالة على ماكانوا يقومون به أيضا من حرق مخلفات الذبيحة من دم وروث حفاظا على النظافة، فالمعنى الحقيقى أندر من المجازى في هذا السياق، والقصة فيما وراء ذلك لا تبهرنا باستبصار عميق لدهاء الحياة أو لحظة مفجرة لإشكالياتها، بل هي حكاية طبيعية جدا لموقف عادى ومكرر.

وقصة الذئب التى تليها تنطلق من الحكاية المدرسية عن الاستغاثة الكاذبة لسعيد الأسود - الذى لم يكن أسود - من الذئب، وكيف أنه لا يصدق أحد في البداية حتى تنكب القرية باختطاف ماعزها وترويع أبقارها واختفاء أطفالها، فتهدد لمطاردة الذئب حتى يختفى، وتتعدد الروايات حول أشكال موته والعثور على بقاياها « لكن القرية تفاجأ صبيحة أحد الأيام بمرور هذا الذئب مختالا في شوارعها يجر وراءه جراه، إذ كان ذئبة، وتشل حركة الرجال والبنادق فلا يمسه أحد حتى تمضى لشأنها وباستثناء النهاية فإن الحكاية من هذا النوع العادى في القرى المصرية لا تضيف جديدا لوعينا بها مما يجعل متخيلها القصصى مألوفا فاقتدا لكثير من منابع شعرية القصيدة المدهشة المكثفة، خاصة لأنه لا ينجح في تحويل ذئب إلى رمز متعدد الدلالة يفتح الباب لنوع من تأويل المعنى أو ثراء الإشارة .

درجة الإشباع وصناعة الرمز :

عندما تعتمد مهارة الفنان الأسلوبية على استشهاده لعنصر المفارقة اللغوية في تقنية مكرورة، تتمثل في إيراد عدد كبير من المعطوفات، تتخللها عناصر مفاجئة غير متجانسة، فإن عنصر المفاجأة سرعان ما يتراجع تدريجيا حتى تصل الحيلة لدرجة الإشباع ولا يصبح بوسعها أن تثير الدهشة الطازجة التى كانت تولد

الاستجابة الجمالية من قبل . من هنا يجد قارئ مستجاب نفسه أقل حماسا عند قراءة مجموعة قصصية منه عندما يطالعها منجمة من حين لآخر ، لأن هذا الإشباع يخفت ويتضاءل بمرور الوقت . ويزداد تأثيره عند متابعة الاطلاع . مثلا في قصة «مستجاب السابع» نراه يتابع مصير شهريار الذى جن لخيانة زوجاته مع العبيد، طبقا لرواية ألف ليلة أيضا، فيهيم في الدنيا هربا هذه المرة «يتاجر في المكائس والمقشقات ومناقض رأس العبيد، وينادى في الأسواق على المراهم وقطرة العين والششم وسفوف دود الأمعاء، ويستحضر مساحيق الإثارة وخمائر اللبن الرائب، ويوضب ما نشأت الصحف ويحرر المجلات ويلون الأغلفة، وينشد القصائد والرباعيات وأناشيد الشرف التليد ثم يعود ليمارس الحجامة لرؤوس اليتامى حتى يصل الدم إلى الأعناق . .» فهذه المعطوفات المتوالية تفقد قدرتها على توليد المفارقة بالتكرار بشكل واحد رتيب، يكسب الأسلوب إيقاعا ملحميا ماضويا لا يلبث أن يصطك بشدة عندما ينتقل إلى المجموعة المعاصرة من تحرير المجلات وتلوين الأغلفة، إذ يبرز الصدام بين أفقين متخالفين في فضاء التاريخ، لكن درجة استجابتنا الجمالية لهذه الحيلة تخف كلما تكررت نتيجة لإشباع النموذج، وتظل إمكانية ابتداع مفارقات لغوية تطفو على سطح الحياة محدودة قياسا على الإمكانيات العظمى في اكتشاف مفارقات الحياة المتجددة دائما .

لكن «مستجاب» عندما يتأنى في صناعة رموزه، ويستثمر بإتقان طريقة الأمثولة يقدم نماذج فائقة خاصة عندما تتضح علاقتها بالقيم الحضارية المعاصرة مما يفتح لنصه أفقا خصبا في التفسير والتأويل . وإذا كنا قد أشرنا إلى أن الحيوانات في نصوصه السابقة يصعب العثور على بعدها الرمزي الغنى فإن هناك حالات أخرى ناجحة التوظيف مثل قصة «الثعلب» التي تمضى على نسق مخالف . فهي مسوقة بضمير المتكلم يتحدث فيها الراوى عن أبيه الذى عيره الجيران بأن الثعلب تاكل كرومه، فيفرض على أولاده بالقسر التفرغ للحراسة، لكن النظام الفردى يفشل في حماية الأعناب ولاينجح في مهمته إلا بالمستولية الجماعية عندما يتولى الكل حراسة الكروم، وهم يمارسون أعمالهم ولهوهم وحياتهم العادية .

ومقابلات الأمثلة واضحة « فالأب هو السلطة التقليدية في المجتمع العربي ، ونظام القسر والوصاية هو النظام الشمولى وتوزيع المسئولية هو الوضع الديمقراطى الذى يكفل حماية خيرات الوطن . وليست الثعالب سوى الأطماع التى تخطف الثروات فى ظل النظم الفردية ، ليس فى القصة تألق لغوى ولا نظرف أسلوبى ، لكن فيها كثيرا من الحكمة وإتقان التمثيل ، فجهد الفنان منصرف لضبط إيقاع النص وتنمية بنيته الدالة بإحكام مما يجعل العبث خارجا عن أفق الكتابة المبتغاة .

بينما يتعقد الرمز قليلا فى القصة الأخيرة « مستجاب الثالث » والترتيب عشوائى - حيث يصبح أكثر تركيبا وبعدا عن المؤلف ، فهو يستخدم قصة سليمان مع الهدهد . فيحيلها إلى شكل أسطورى مشوق « يحكى جهد الناس فى تخليق عمل فنى بديع - هو الهدهد - يستغله مستجاب الثالث ، وهو المقابل للسلطان ولسليمان الحكيم - لمقاربة فاتنة الجنوب ومعشوقته ، ويمكن أن تكون إشارة للذة السلطة ، لكنه لا يقوى على مضاجعتها فيلتمس الأدوية خارج نجعه دون جدوى ، ولا تنفيده فى النهاية سوى وصفة شعبية ؛ أن يذبح الهدهد الجميل ويتغذى بمسحوقه حتى يسترد رجولته . وبقدر ما كان الرمز الأول صافيا ودالا ومرتبطا بقيمة حضارية هى الديمقراطية فى أغلب الظن ، فإن هذه الأمثلة الأخيرة المطولة ملتبسة تسرف فى الوصف وتمعن فى تغطية الرموز بحيث لا تشف عن دلالتها بسهولة ، وهى لذلك سرعان ما تسرف فى التفنن التعبيرى والتكلف اللغوى ، فهو مثلا يصف البطل بأنه « فاجر » لاستيقاظه الدائم فجرا ، الحامى لولعه بالخبز الخارج توا من الفرن . . إذا ماركع رملت دموعه الحجر ؛ أى أحالت الحجر رملا « إلى آخر هذه التوليدات اللغوية العقيمة .

ولانكاد نتيين الدلالة الحقيقية لدواء العجز بذبح الهدهد - جماع الجهد الفنى الخلاق للجماعة - بمشورة الناس أنفسهم حفاظا على بقاء الجنس ، فهل يعنى ذلك أن الفن لابد من التضحية به فى سبيل الغريزة ، أم أن هناك تأويلا آخر أكثر معقولة وارتباطا بمنظومة القيم الحضارية . من هنا فإن القصة بقدر ما تلتوى فى صناعة الرمز لا تنجح إلا فى أمرين : أحدهما الاجترأ على الحكاية القديمة لصناعة

رواية أخرى أعسرفهما وأشد تركيبا والتواء ۝ والآخر العودة لتفجير السخرية من اللغة عبر الاشتقاق المصطنع لصيغ هزلية دون جدوى حقيقية في إثراء المتخيل الدلالي أو الفكرى للقارئ . غاية ما هناك أننا نستشعر فيها نسمة خفيفة منعشة تطالعنا في هذا الأسلوب الوصفى الطريف الذى يعكس حس الدعابة ويشبع حاجتنا إلى العبث باللغة ومشاهدة سحرها.

البوح وشجاعة الإبداع

كان بيكاسو يقول « إن كل فعل من أفعال الإبداع هو في المقام الأول فعل من أفعال الهدم »، وقد كتب الفلاسفة وعلماء النفس كثيرا عن شجاعة الوجود وجسارة الإبداع في العصر الحديث، ولكنهم لا يتسبون إلى مجتمعات أبوية تقليدية مثل مجتمعنا العربى حتى يدركوا أن عذاب الوجود ومخاض الإبداع يتضاعفان عندما تكون إنسانا خاضعا لنوع من التمييز المستقر في الأعراف الثقافية والتقاليد الثابتة بفعل الجنس الأدنى الذى تنتمى إليه ؛ عندما تكون امرأة في مجتمع بطركى لا يعترف لك بهامش الحرية الذى يتنازع عليه الرجال ويتحاربون في سبيل امتلاكه وممارسته . عندئذ تحتاج إلى شجاعة الجنون التى تتسلح بها نوال السعداوى حتى تنتزع حقها في الوجود والإبداع والحرية مرة واحدة، لكنه جنون خلاق، يتم على صفحة الورق بمنتهى الحكمة، ويثير دوامات من الدهشة والمتعة والغضب لدى قرائها من الرجال والنساء على حد سواء، بل ربما كان أعداؤها من بنات جنسها أشد وطأة وأكثر ظلما من أبناء الجنس الأطفى المطمئنين إلى سلطتهم بمنظومتها القيمية الحاكمة . بما يجعلهم أشد تسامحا من ذوات القربى المستسلمات للقدر والمصير.

على أن هذه الشجاعة الخلاقة - كما يقول العلماء - تتمثل في محاولة « اكتشاف أشكال جديدة، ورموز جديدة، ونماذج جديدة » يمكن أن يشيّد عليها المجتمع الجديد . ومن ثم فإنها إبداعية في جوهرها، وأليمة في تلقيها، وممتعة في تجاوزها . وربما كانت البؤرة التى تتمركز عندها نقطة الانطلاق في التنديد بما هو قديم وبناء تصور عن طبيعة تجديد هو « حساسية الجسد » والتعامل معه، بالرهبة والقمع

والعار في الثقافة المدبرة، أو الحرية والكرامة في النموذج القادم . من هنا نجد محورية قضية الجسد في أوراق / حياة نوال السعداوى ومواجهتها الصارمة والجارحة لمجموعة المحرمات المحيطة به، مهما كان مرتكزها غالبا على الوجدان الجماعى متجذرا في صميمه « مثل البكارة والختان وغيرهما، ولأنها كاتبة تؤمن بهذه المبادئ الجديدة فهي تذهب في عنادها للأوضاع التي تراها مهينة إلى أقصى الطرف المقابل » وذلك من أجل « صناعة الضمير» الذي لم يتخلق بعد للجنسين المصرى والعربى، وهو ضمير لايرضى بغير التحرر أفقا للمستقبل ونظاما جديدا لعالمه، بأخلاقياته وجمالياته معا .

وإذا كان الإبداع يرتبط جذريا بالحب، لأنه مجلى انطلاق الروح من حدودها لمعانقة الآخرين وتجاوزها لعالمها الذاتى الضيق، فإنه لا يمكن حيتئذ أن يرتبط بالكراهية أو الحقد، بيد أن هناك مستوى خاصا من الإبداع المتجذر في الإيمان العميق برسالة الفن في تغيير الحياة يبدو كما لو كان نابعا من الكراهية والحقد على من يعوقون أداء هذه الرسالة، لكننا لا نلبث عند التحليل الدقيق أن نستبعد عبارات الكراهية لنضع محلها كلمة « السخط الشديد» عليهم مع إمكانية حبهم في تلك اللحظات التي يكفون فيها عن مناهضة مشروع المبدع، وهذا مايتجلى في موقف الدكتورة نوال من الرجال، ابتداء من أبيها إلى من ارتبطت بهم في حياتها الجديدة، إنها قد تصرح بكراهيتها لهم، تعبيرا عن هذا السخط الإيجابى عليهم، فتخونها العبارة وتتناقض مع نفسها، لأن حب الحياة والحرية لايجلب كرها للآخرين، بل إشفافا عليهم وحد بابهم ورعاية لهم .

أسطورة الطفولة :

تؤلف الكاتبة في الصفحات الأولى من هذه الأوراق صورة طفولتها، تصفها بعينى المبدعة في الستين من عمرها، فتخلع عليها كل التراكمات التي تكونت عبر عشرات السنين، تحاول أن تستنقذها من العدم، لكنها في الواقع تصنع معالم هذه الطفولة على هواها الآن، بمنظورها الناضج المنقوع في أيديولوجيا الحركة النسائية،

فتخلع عليها دلالات جديدة بأثر رجعى ، تصف لحظة ولادتها مثلاً : « انطلقت الصرخة من فوق السرير النحاسى الأصفر ذى الأعمدة الأربعة » صرخة واحدة لامرأة فى المخاض تبعها صمت ثقيل طويل كأنها ماتت الأم والمولود معا ، توقفت الأنفاس فى حلق الحشد المجتمع فى الصالة الخارجية ، عائلة شكرى بيه سليمة المجد حتى طلعت باشا فى اسطنبول . وعائلة الأب السعداوى من كفر طلحة ، بالوجوه الكالحة المتربة والأقدام الحافية المشققة ، رائحة العرق والطين فى الجلايب البالية تختلط برائحة العطور الفرنسية فى الفساتين الحريرية الهفافة . . توقفت أنفاسهم كما توقفت أنفاس «ستى الحاجة» - كما حكى لى فى ما بعد . . لم تنطلق الزغرودة من فم أم محمد الداية ، ولم تفتح الأم جفونها لترى ماذا ولدت ، وكنت أنا بالمصادفة ذلك الشئ المولود ، قلبته الداية بين يديها محصصة شفيتها فى حسرة ثم ألقت به داخل طشت الماء ليغرق . . ربما فتحت أمى نصف عين فرأت بشرتى الزرقاء الداكنة السمرة مثل آل السعداوى الفلاحين فأطبقت جفونها « هل يكون هذا المزج العنصرى الصارخ بين سلالة تركية وأخرى ريفية مصرية هو الذى أورث الطفلة فى قرارة نفسها ضغينة للعرق الذى أكسبها السمرة وحرمتها من الجمال ؟ فتركز هذا الحلق على شخصية الأب ومن ورائه جميع الرجال ، كما تراءت من ورائه مشاعر التمييز العنصرى بين الأتراك والفلاحين ، ولم تغفر للأب ثقافته ولا دمايته كمفتش للغة العربية يعلمها الأدب والشعر ويدخلها مدرسة انجليزية تضعها فى مستوى طبقى رفيع ، لم يغفر له كل ذلك عند ابنته ، فهو فلاح مهما تعلم ، يحرمها من حلم الطفولة - البيانو - فتحققه لابنتها بعد نيف وعشرين عاما فى لحظة تصفها بأنها أصبحت حلما تتوارى إلى جواره كل الحقائق . وانتشر هذا السخط من الأب إلى جنس الرجال فأعلنت الكاتبة عليهم الحرب وصبغت طفولتها بهذا التفسير اللاحق لتجعل منها أسطورة تنسج سنوات العمر خيوطها الكثيبة .

لكن شجاعة البوح الجارح تصل إلى ذروتها لحظة الكتابة ، عندما يهين لها مقامها بعيدا عن العالم العربى والمناخ الإسلامى ، أستاذة زائرة وضييفا على جامعة « ديوك » فى ولاية « نورث كارولينا » الأمريكية مناخا مواليا لنفض الجراب وكشف

المستور، فتذكر عبارة خالتها « أيوه يانينة ، نحمده على كل شيء » فتعلق بجنون قائلة « بدأت أدرك أن ضمير الغائب في كلمة « نحمده » يعود إلى ربنا وأن جميع المصائب في هذا البيت جاءت من عند ربنا ، لم أكن أعرف معنى كلمة « ربنا » لكنها ارتبطت في ذهني بكلمة أخرى هي « المصائب » ، وهذه الكلمة ارتبطت بكلمة أخرى هي « الجواز » منذ السادسة من عمري وأنا أحفظ هذه الكلمات عن ظهر قلب في عبارة واحدة « ربنا المصائب الجواز » : هكذا يتبلور الوعى الشقى للطفلة بالكون والحياة ، فتعرف الخالق مشكواً إليه من قدره عندما يحمده على المكروه ، وتعرف الدنيا سلسلة من العذابات والكوارث ، وتعرف الحياة علاقة مضنية وصراعا وحشيا في مؤسسة الزواج ، خاصة الباكر المفروض بشكل قمعي ، ثم تضع رموز هذا المنشور الثلاثي المتاهي في وجدانها في صيغة مكسورة مضاعفة ، لا يجبر من كسرهما ما تحدثنا به بعد ذلك عن الشك الذي يفضي إلى اليقين المطمئن ، فوجدان الصبية لا يمكن أن يتشكل منذ البداية هكذا في كنف ثقافتها الدينية . ولكن ماترسب في قرارة روحها منذ ذلك الحين البعيد ، واستغرق ستة عقود من خيبة الأمل ومرارة الإحباط وعصارة الخبرة الإبداع بالشعور المأساوي للوجود ، كل ذلك أخذ يصب بأثر رجعي على الماضي حتى تراكب في عبارة غير مفيدة ولا مريحة ، تختزل مغامرات الروح الميتافيزيقية وأشواق الكينونة المثالية وجنة العلاقات الإنسانية في أقسى لحظات تبدها وخواتمها .

وإذا كانت هذه الطفلة الحساسة تعترف اليوم بأنها ظنت أن « مس هيمر » مديرة مدرستها الإنجليزية الأولية لا يمكن أن يوسوس لها الشيطان لأنها لا تعرف لغته العربية ، وأنها لا تحبض مثل النساء المصريات ، وأن الله يحبها أكثر مما يحب ستمها الحاجة والمسلمين - لأن مدرس اللغة العربية قال لها إن الله هو الذى يخلق الغنى والفقر . إذا كانت هذه ظنونها الطفولية التى تسجلها محتفظة ببراءتها الصبائية فإذا بقية ظنونها التى تراكمت حتى المشيب قد احتاجت إلى لحظة طفولية إبداعية فائق حتى تخرج بهذه الطريقة في كتابة تتسم بالجسارة والسذاجة مما يكشف عن المكنون المكبوت للمرأة المحاربة .

مشاكلة الخيال :

كان حلم الكاتبة - كما ترويهِ - سرها الأول الذى أفضت به إلى أخيها أن تصبح فنانة راقصة . مثل لاعبة السيرك الرشيقة التى فتتها وهى صبية واستأثرت دونها بتصفيق الجمهور، ثم لم تلبث أن شتركت مع أخيها فى نصب سيرك منزلى فى البدروم . بقطع خشبية وتحريكها بالكلام برواية قصتها المتخيلة . اكتشفت عندئذ قدرتها على صناعة عوالم صغيرة تضاهى هذا العالم الكبير، وأصبح الفن / تمثيل الحياة باللغة هو المتنفس الخلاق عن طاقة الحلم المدمرة فى كيانها، لكنها تعلمت الطب وتوقفت مليا عند الجانب العضوى فى الحياة البشرية، فامتزجت فى كتابتها خيوط من النزعات الطبيعية الثورية وآثار الطبيعة المادية فى الآن ذاته، تجلى هذا فى الجنوح إلى إبراز الجانب الحسى المقزز فى الوظائف البيولوجية كوسيلة لجرح الحس العام وخدش ذوقه السائد كى يتيقظ فيه الوعى المدهش والانتباه المتوتر المستوفز . نجد ذلك فى وصفها لعمليات الولادة والختان، كما نجده حيث لا يمكن أن نتوقعه، فى وصفها لفتى الأحلام الذى ألهب مشاعرها بالحب الأفلاطونى الأول وهى مراقة، فهى تحاول استحضار صورته الشفيفة وكان فنانا يقف فى الحقل المجاور لشرفتها فى منوف كى يرسم أحد الفلاحين، فماذا تستحضر منه؟ « لا أذكر من شكله إلا بريق العينين . . قميصه الأبيض الواسع يمتلئ بالهواء يشبه الروح المحلقة فوق الزرع » بلا جسد، بلا بطن أو فخذين أو أعضاء خاصة « العضو » الذى يندفع منه البول فى جسد أخى ، لم أتخيل أنه يبول مثل أخى أو الآخرين من البشر، أن له فتحة شرج تخرج منها فضلات الطعام أو الغازات .

لا ترد هذه الأوصاف بالذات على مخيلة الكاتبة صدفة أو بطريقة عفوية، إنها تحدد أسلوبها فى تخيل الشخص والمواقف، تعرية الحالات وتسمية المنوعات . مما يلون رؤيتها للحياة بأثر رجعى دون حاجة ضرورية لهذا التوصيف، فهى تقول « لم يرد فى ذهنى حينئذ تصوره هكذا »، لكنه يرد الآن بالحاح بعدما أصبح إدراكها للماضى مشروطا بهذا النزوع الطبيعى الفادح لتجسيد قبح الحياة المعادل لمظاهر الجمال فيها، وليس هذا مجرد رغبة فى إضفاء الطابع الواقعى على الكتابة لتبديد

الحلم الرومانسيّ المتخيل ، بل هو أشد كثافة وعرامة ، حيث يعبر عن امتلاء الروح بالتمرد على مظاهر النفاقين الاجتماعى والأدبى ، عن الرغبة فى تفجير الذوق العام المتكلس حتى يصبح أشد صدقا وحرارة ، وأبلغ جسارة فى تغيير الحياة .

وعندما ترصد الكاتبة من هذا المنظور الثورى مظاهر الفوارق الطبقيّة الكامنة فى بنية الشعب المصرى فإنها تشير إلى بقايا التركة التركية فى اعتبار أى فلاح مصرى مجرد « جلنف » لم تصقله المدينة ، لكنها عندما تعتمد إلى لمس العصب الحساس المرتبط بمنظومة القيم تدرك مدى التوحد والانسجام بين الأطراف المتضادة فى الظاهر ، فالخوف من « كلام الناس » هو الذى يحكم سلوك الجميع ، تعبر عنه نوال السعداوى بهذه الطريقة المميزة قائلة :

« .. الناس تقول علينا إيه ؟ »

هذه العبارة أسمعها من جميع الأفراد فى عائلتى أمى وأبى . . خالتى فهيمة لم يكن يهمها أن أضحك بصوت عالٍ وحدى فى غرفتى . . تنهرنى فقط عندما أضحك بصوت عالٍ أمام الناس « الناس يقولوا عليكى بنت مش مؤدبة » خالتى نعمات لم يكن يهمها أن تلدغنى القملة فى فروة رأسى ، كل ما يهمها « مس هيمر تقول علينا إننا مقملين » ، حين يرسب أخى فى المدرسة يقول له أبى « الناس يقولوا ابن مفتش التعليم فاشل فى التعليم » ، حين يفور اللبن وأنا أغليه على النار تقول أمى « الناس تقول عليكى مش عارفة تغلى شوية لبن » .

هذا هو المعيار الذى تقاس به الأعمال والتصرفات ، لا فرق فى ذلك بين التكرى الأصل والفلاح ، الرجل والمرأة ، المتعلم أو الجاهل . لا يهم ماذا نفعل إذا كنا وحدنا بمنجى من عيون الناس ، لا يهم الضرر الحقيقى أو المنفعة الفعلية ، المهم هو الظاهر الذى يعرفه الناس ويتداولون الحديث عنه ، هذا شىء بعيد الغور فى ثقافتنا أدركت نوال السعداوى ببصيرتها الثقافية تناقضه مع قيمة أخرى غالية نزعهم الحفاظ عليها ونحن نهذرها فى كل لحظة . وهى قيمة الصدق والحق فى ذاتها بغض النظر عن المظهر ، أدركت أن النظافة والجمال والفرح والحب من أحلى مباحج

الحياة، وحرماننا منها مراعاة لما يقول الناس هو التشويه الفعلى للسلوك وللنبل الإنسانى .

ولا يتعلق الأمر بمجرد الحرص على إرضاء الرقابة الخارجية للآخرين فى أخلاقياتنا، إذ سرعان ما نبتلع هذا الرقيب فى داخلنا ونصدر عن أوامره . لقد انبثقت فى خواطرها هذه الأفكار لأنها أحست بالعار من احتمال تسرب خبر حبها المراهق البرئ للآخرين، وإذا كانت حياة الشباب لاتعنى شيئاً بدون هذا الحب فإن الرقابة الاجتماعية عندما تصبح ذاتية وتعمل على وأد المشاعر المتفتحة وتجرى التعبير السلوكى عنها فإن مظاهر القبح والكراهية هى التى يسمح لها بأن تطفئ على سطح الحياة، تصبح النتيجة أن مجتمعنا يجرّم من يقبل فتاته فى الشارع تعبيراً عن حبه وتعفى من يصفعها أمام الآخرين من أى عقاب .

وإذا كانت كتابة السيرة الذاتية تقتضى توظيف نوع خاص من الخيال، فإن من الممكن أن نطلق عليه « الخيال المشاكل للواقع »؛ أى ذلك الخيال الذى يعمد إلى تكوين وقائع مجانسة فى صميمها للأحداث التى وقعت بالفعل كى يشرح أسبابها العميقة وطريقة فعاليتها فى صياغة الشخصية . وكلما كان تشاكل الخيال مع ما نتوقه من طرائف الصبا والطفولة - بغض النظر عن ابتكار بعضها وتحريف بعضها الآخر أحياناً لإرضاء الذات - كانت السيرة أقرب إلى إشباع النموذج الذى نرسمه لأنفسنا . وقد اعتمدت نوال السعداوى فى أوراقها على هذا الخيال كثيراً فى ابتداء أوصاف ومشاهد من جنس ما احتفظت به ذاكرتها وقامت بتأويله من منظورها الناضج، لكنها لا تلبث أن تخرق قانون التشاكل هذا عندما تترك لثقافتها النفسية والطبية اللاحقتين أن تتدخلاً لرسم صورة يستحيل أن تخطر على بال صبية صغيرة، عندئذ نشعر بوطأة الثقافة على الفن وتحول الكتابة إلى مظهر لإبراز المعلومات المقحمة على السياق، لتأمل هذا المشهد الذى تحكى فيه عن أول مرة تقدم لها خاطب فطلب أهلها منها أن ترتدى فستانها الحريري وتحمل صينية القهوة إليه، بينما خالاتها يجلسن فى الصالة « الضحكات تنقطع فجأة وأسمع الهمس أو الهسيس ىرن فى أذنى أكثر وقاحة من الضحك، أراهن من شق الباب

جالسات متكئات متلاصقات فوق الكراسى والكنب البلدى، يرن صوت أبى أو رجل «ما» فى غرفة الصالون فيتلفظن كالدجاجات المذعورات يطاردن ديك فى عشة الفراخ يبغى اغتصابهن، يتنافسن عليه. . أهو الانفصام أو الحلم بالاغتصاب؟ تخفيه الواحدة منهن فى الأحشاء كالجنين السفاح حين تغيب فى النوم، ومع سلامة التفسير لمشاعر الكبت فى مجتمع الحريم، ومع أننا ندرك أن زمن الكتابة الذى يلتقط الظواهر وي طرح حولها الأسئلة يختلف عن زمن الحكاية ومشاعر البنت المتمردة التى تحمل صينية القهوة ولا تريد الزواج، إلا أن عدم التشاكل بين المتخيل وعين الفتاة وأذننا حيثئذ يلغى وهم الاندماج الفنى العذب فى لحظات الصبا ويعيدنا لحالة الوعي الشقى المسيطرة على الكاتبة، خاصة عندما نعود إلى التصريح بالمعنى بدلا من تقديمه فى مجرد واقعة دالة. ولعل هذه الشحنة الأيديولوجية الفائقة هى التى حالت بين نوال السعداوى وبين نمو إمكاناتها القصصية إبداعيا إلى المستوى الجدير بها لأنها لم تتمرس على ترجمة الملاحظات الفكرية إلى لحظات حيوية نابضة تسمح للمتلقى أن يتأملها وحده ويستخلص منها الدلالات الإنسانية المرفهة.

الابتسار واحترام الميثاق :

تخضع السير الذاتية لميثاق فنى ملزم للكاتب والقارئ معا فى عقد مشترك، يقضى بأن يتوحد فى الكتابة ثلاثة أطراف هى المؤلف والراوى والشخصية ويتعين على القارئ أن يدرك جميع الإشارات المؤدية إلى هذا التوحد، ابتداء من ضمير المتكلم المستخدم فى السرد إلى الأسماء والصفات والأماكن والأزمنة الواردة فيه. وسيرة الدكتور نوال لا تقدم أى إشكال فى هذا الصدد، فهى تحافظ بصرامة على ضمير المتكلم المسمى نوال وترصد الحقائق بالأعداد والأماكن بأسائها الفعلية مما يجعلها شديدة الالتزام بميثاق السير الذاتية ويضع القارئ فى موضع مريح لا يحتاج لفك أية شفرة غامضة أو يبحث عن مرموز إليه فى السياق، ولأنها بالغة الشجاعة فهى لا تعترف على الغير بل تبوح بدواخلها وهوا جسها ونقائضها، وهنا نجد

الكاتبة تجمع في لحظة واحدة بين العيب الجسماني والفضيلة المعنوية التي تعامل كأنها عيب، فتقول مثلاً عن أسباب نفور العرسان منها في مطلع شبابها بعد أن دبرت لهم المكائد التي تصدهم: « الضرب ورثته عن أمي وخالاتي من عائلة شكرى بيه » عمتي رقية أكدت أنه السبب الوحيد وراء هروب العرسان . اختلفت معها متى الحاجة « عين الحسود أصابت ابنها السيد بيه ، سوف تبور ابنته الكبيرة » من ورائها تبور بناته الأخريات . . كانت لي سمعة أخرى في المدرسة ، بنت شديدة الذكاء . . الذكاء لم يكن من الصفات الحميدة للبنات . شهادة أخى طلعت تأتى من حولها دوائر حمراء علامات للسقوط ، الحزن على رسوب أخى في المدرسة يغطي على الفرح بنجاحي . في الليل أبى يهمس لأمي : ياريتها كانت الولد وهو البنت ، لازم علينا غضب من ربنا يازينب ذكائي ليس إلا غضب الله على أبى وأمى ، نوع من الإثم يتوجب إخفاؤه مثل حذائي القديم ، مثل الثقب في السجادة العجمية .

ربما تغرى هذه اللهجة الحميمة الصادقة بعض الشغوفين بالتحليل النفسى للأدب بالربط السريع بين القبح والذكاء ، وباعتبار الثانى تعويضاً عن الأول « لكن مايشد انتباه المؤلفة الراوية هو تلك المفارقة الفادحة بين الرجل والأنثى ، بين الفشل والنجاح ، وبدلاً من اعتبار الذكاء والتوفيق نعمة من الله يعامل كأنه من غضب الأقدار ، تغود ثنائية الأب المنحاز للذكورة الحريص على تفوقها لتخترقها إرادة أعلى انتقامية تحرمها من ميزات الطبيعة لتمنحها لمن لا يستحق » للأنوثة التى ينبغى أن تظل هى الأدنى ، تنفك الثنائية بين الأب والقدر، لكنها يظلال ضد الأنثى « هذه المواجهة تمثل المصفاة التى تتحكم فى اختيار واستقطار المواقف والكلمات » نشدانا لعدالة المستقبل .

وفى تقديرى أنه منذ أن كتب لويس عوض أوراقه العارمة لم تشهد الثقافة العربية فى مصر فى العقدين الأخيرين سيرة ذاتية بمثل قوة وإبداع وشجاعة أوراق نوال السعداوى . ذلك لأن حسها المتمرد وتجربتها القصصية ونسويتها الثورية « كل ذلك أتاح لها ولنا فرصة استعادة مذاق الحياة ونكهتها عبر صفحات وضيئة من

تاريخ الروح المصرى فى الأربعينيات ومطلع الخمسينات بكل ارتعاشاتها الباطنية ، لكنها للأسف ابتسرت أهم المنابع التى كان يمكن أن تجعل لكتابتها قيمة توثيقية خطيرة ، مرت عليها بسرعة كبيرة » فبعد أن تعمقت بعمق فى شخوص أقربائها من خالات وأخوال وأعمام ، ودمغت طبيعة المناخ الذى كان مسيطرا عليها جيتئذ بأنه ذلك النوع من الحزن الخلاق ، قالت بإيجاز محقق وكأنها تضع أطفالا مبتسرين : « كان هذا الحزن منبعاً من منابع الإلهام ، أيقظ حاستى الأدبية وجعلنى أكتب ، الخادمة شلبية : أهى يطلّة روايتى أغنية الأطفال الدائرية ؟ خالى يحبى : أهو ذلك العجوز فى قصة ليست عذراء ؟ عمتى رقية أهى زكية فى رواية الإله يموت فى حضن النيل أو موت الرجل الوحيد على الأرض ؟ ربما طنط فهيمة هى تلك الضابطة أو الناظرة ، وطنط نعمات هى تلك المقهورة المهجورة فى إحدى رواياتى » . هذه الإشارات اللاحقة كانت تستحق من الكاتبة مزيداً من التأمل والاكتمال ، فى نوع من الاعترافات الإبداعية التى نفتقدها فى أدبنا السردى ، فنحن لانعرف حكاية الروايات ولا أشكال تخلفها ولا طبيعة المواد الأولية التى استخدمت فى بناء متخيلها وتحولت عبرها ، لانعرف عشرات التجارب العائلية والشخصية العاطفية والاجتماعية التى تكمن خلف المواقف والشخوص التى نشاهدها مكتملة فى الأعمال الروائية باستقلالها وموضوعيتها . أوشكت نوال السعداوى أن تضع يدها فى هذه السطور الوجيزة ، بجسارة وخبرة جمالية ناضجة على أحد الأسرار التى يحرض المبدعون على كتمانها وإشفاقاً من لدع البوح وتبخر سحر الإبداع ، ولو أفاضت فى هذا الاتجاه - ربما فى الجزء الثانى من الأوراق الذى يغطى تجارب الحياة الناضجة وصراعاتها الممتعة لاستطاعت أن تضىء تلك المنطقة المعتمة فى الضميرين الأدبى والاجتماعى . خاصة وأنها قد رصدت بتحنان غامر وصدق جميل أخبار وليدها الإبداعى الأول وتنازعه لحقه الشرعى فى الوجود عندما قالت : « بدأت رواية طويلة الصيف الماضى تحت عنوان « مذكرات طفلة اسمها سعاد ، فى النهار بعد انتهاء الحصص أجلس فى الفناء أحتضن القلم والبكشكول . . فى حصّة اللغة العربية طلب المدرس أن نقدم له فى الاختبار قطعة أدبية من خيالنا ، قدمت له الرواية ، أعادها لى فى الأسبوع التالى . . لم يترك صفحة من الرواية دون أن يشطب فيها أو يعلم عليها بقلمه الأحمر ؛ خيال مريض ناتج عن ضعف الإيمان ،

أفكار غربية شاذة لاترد لأية فتاة في هذه السن . . في النوم يلوح لى القلم الأحمر كأنه حكم بالإعدام « لم ينقذها من هذا الإعدام سوى أمها التى شجعته « القصة حلوة يانوال والمدرس غبى » ، وكان أبوها هو الذى حسم الأمر عندما تأملها طويلا - وهو مفشش اللغة العربية والدين - قبل أن يقول لها « برافو يانوال » عندك موهبة فعلا » .

هنا نرى ارتطام العوالم المتناقضة ، مدرس تقليدى يجفل من جرأة الفتاة ويرميها بالتجديف ، وآخر أكثر تفتحاً يدرك الكنز الذى عثرت عليه ابنته بداخلها ، موهبة الخلق . ألم يكن يستحق هذا الأب منها أن تغفر له - ولكل الرجال معه ، الظلم وتستشعر تجاههم بشيء غير هذا السخط المبيت الموصول ؟

ولأن هذه الأوراق تحقق أدق شروط السير الذاتية باعتبارها قصة استرجاعية تعيد تصوير الماضى الشخصى لتجسيد عوامل التكوين ، فهى لا تقتصر على الجوانب الفردية الخاصة ، بل تتجاوزها باقتدار لبعث روح الماضى الوطنى والقومى ، فى فصل واحد تعرض الكاتبة للتيار الوطنى العارم الذى جرف حكومة صدقى احتجاجا على معاهدته مع بيفن ، مصورة كيف أنها مع زميلاتها فى مدرسة حلوان الثانوية بنين طوال الليل ينسجن بالخيط الحريرية الحمراء « البادج » الذى سوف يعلقنه على صدورهن فى تظاهرة اليوم التالى ، وتكون التظاهرة الصامته الكبرى فى نوفمبر ١٩٥١ هي نقطة الختام فى هذه الأوراق ، حيث يلتحم مصيرها الشخصى المحيط بمصير الحركة الوطنية أيضا فى السنوات التالية .

وتظل السمة المميزة لهذا النموذج الإبداعى هى الشجاعة فى التعبير عن رؤية مكتملة للحياة ، اختارت لها الكاتبة المواقف الدالة واللمحظات الحاسمة وصبغت بتفسيراتها اللاحقة ابتغاء بناء تصور جديد لمجتمع متحرر ، لا يصبح فيه الرجل عدوا للمرأة ، بل يشكل كلاهما صفا لمحاربة التخلف ، وصناعة المستقبل الواعد فى الاتجاه التقدمى الصحيح .

العاشق والمعشوق

كتابة تبحث عن ذاتها

في مستهل روايته الجديدة، المكثفة في شعريتها «المعنة في أسطورياتها» العاشق والمعشوق «يستحضر الكاتب الشاب «خيرى عبد الجواد» كلمات «السرى السقطى»: «لايكتمل العشق إلا إذا قال العاشق للمعشوق: يا أنا». هذا التوحد الصوفي بين الذات والموضوع لايلبث أن يترجم إلى لون طريف من الكتابة التى تبحث عن ذاتها في تجليات عديدة، فهي تحكى قصة السعى المتصل للراوى عبر أرض العجائب، ومن خلال خوارق الحكايات للوصول إلى مخطوط سحري، لايلبث أن تتكشف سطوره في أشكال فائقة ومفارقة، مرة في صوت هاتف يأمره بالرحيل، وأخرى على لسان شيخ ينصحه بالمقام، وثالثة على صفحة بشرّة صافية لامرأة فاتنة ترسم على جلدّها فيما بين السرة والركبة حروف الكتابة، أو تتألق في وميض عينيها ونداءة شفّتها، وفي كل مرة يقف الراوى على سطور من هذا المخطوط الرمزي السحري يمعن في رحلته الداخلية للتماهى معه والحلول فيه، حيث تسفر الرحلة في نهاية الأمر عن تجلّي المعشوقة الحقيقية سيدة نساء العالمين / الكتابة وتوحدّها مع الكاتب حتى يقول لها يا أنا، ويشد إليه القارئ الذى يصبح طرفا في عملية الإبداع والتأويل فيصيبه رذاذ العشق ويدخل في خلوته وجلوته.

ولعل حيلة البحث عن مخطوط مفقود أو موجود، من أقدم حيل السرد في الآداب العالمية ابتداء من «دون كيشوت» التى قدمها «ثيرفانتيس» الإسباني باعتبارها مخطوطة موريسكية عربية قديمة إلى رواية «اسم الورد» للناقد الإيطالى السيميولوجى الشهير أومبرتو إيكو التى اعتبرت فتجا في الرواية العالمية المعاصرة،

ولكن كاتبنا الشاب يذهب بعيدا في تمثل هذا المخطوط على مستويات تطوى أبعاد الزمان والمكان، وتستجلى عناصر الأسطورة والرمز، وتتوزع مثل «أوزوريس» على فضاءات الخيال واللغة، بحيث يتلون هذا المخطوط ببشرية وحروف خطية، ويتلبس بمستوى لغوى يتمثل في طريقة التعبير حيث يصطنع لغة راقية تحاوز بعض تراكيب التراث القدسى لتستحلها وتانسجها الخاص، مثل قوله «إذا اقتربت شبرا من أحد الأمكنة الخفية اقتر ذراعا، وكلما مشيت قاصدا السعى . . أتانى هرولة» كما يستحل التحليق نمط جديد من الكتابة التى تأتنس بصحبة أساليب المدونات التاريخية والى التى أصبح «جمال الغيطانى» من شيوخها الكبار فى عالم الرواية العربية «خيرى عبد الجواد» بطريقته فى بناء الجمل المتتابعة «ومقاربة الأوصاف» ومداومة حالات الوجد والصبابة، والإمعان فى محاولة الإمساك بالأشعة المنبعثة من قلب العالم القديم، مما يحتاج من الأديب جهد كبير حتى يتخذ منطقة الجذب الطاغية ويستقل بأسلوبه وعالمه ولوازمه التعبيرية والمجاز القطب الأول .

وإذا كانت الحياة العربية - والمصرية على وجه الخصوص - مفعمة حتى بالأسرار والأساطير «وذلك فى أبعادها الأنثروبولوجية التى تطفح على لتكشف عن الأغوار العميقة، وتشير إلى طبقاتها الميثولوجية فى قرارها حيث لا تكاد تمسك بحجر منحوت فى أقصى قرية نائية حتى يخاطبك فيه أو ماكتب عليه، فإن المبدع الذى يتصدى لملاقاة هذه الأسرار لا بد باستراتيجية واضحة .

- هل يعيد كتابة بعض هذه الأساطير بلغة جديدة، وأشكال فنية رواء يعيد فحسب إنتاج هذا المخزون العريق برؤيته القديمة ذاتها « فى لون المتجدد والاستشارة الخصبة ؟

- أم إنه فى حقيقة الأمر لا يكتب الأسطورة القديمة ، بل يستعير فحسب ليقدم شهادته عن العصور الماضية ويجعلها مجرد أمثلة يسهة

دلالات محدثة ، فهو يتذرع بتعاويد الماضي وأبخرته الدافئة ، لا ليطلق أرواحه الخيرة والبشرية ، بل ليقدّم رؤيته المعاصرة لما يسكن هذا الماضي من قيم وخبرات ؟ وحيث يدخل في مجال صناعة الرموز الثقافية وتركيبها من عناصر قديمة وإشارات جديدة ، منطلقا دائما من أسئلة الحاضر الحارقة ، وإمكاناته المستحدثة .

- وقد تراءى لي خلال قراءتي لرواية العاشق والمعشوق أن هناك عالين يشغلان وعى الإنسان المعاصر، لا يكاد النص يستحضر أحدهما حتى يصبح بوسع القارئ أن يتمثل العالم الثانى باعتباره شبيهه النقيض له ، ونظيره المباين لشروطه ، على ما بينهما من تشابه وتخالف :

أحدهما : 'عالم السحر حيث تتحول الكلمات إلى شخوص وقوى فاعلة تتحكم في النفوس والمصائر وتأسر من يقع في نطاقها فلا يستطيع منها فككا طيلة عمره ، كما حدث للراوى الذى استبد به سحر المخطوط فنذر عمره للضرب في الأرض بحثا عنه وخوض البحار والجبال تحقيقا لمعجزاته وتمثيلا لآياته الخارقة لقوانين الكون والطبيعة والتاريخ .

والثانى : هو العالم المضاد للسحر، المنبعث من أحدث منجزات العصر العلمى الحديث والمتمثل فيما يروى ويكتشف عن الواقع الاحتمالى في أجهزة الكمبيوتر، حيث صار بوسع الإنسان أن يعيش تجارب تخيلية بنكهة واقعية وممارسة فعلية ، فيصل إلى معرفة حيوية حارة بحالات السفر والعشق والكشف والتماس واللعب والفن ، اعتمادا هذه المرة على تطوير قوانين الطبيعة وتكييف شروط الحياة ، كما استطاع من قبل أن يطوى الزمان والمكان ويتغلب نسبيا على ضرورائهما . وبمقدار ما تحملنا الرواية العجائبية - ذات البؤرة الدلالية والبنية الأسطورية القديمة - إلى أفقها السحري الرامز نستشعر الحاجة الملحة لكي نعيش في المستقبل ونستشرف إمكاناته ، وندرك الفارق الحيوى بين ثقافة الكتب المتخيلة ونبوءات العلم الجريئة .

وربما كانت هناك دعوات فاتنة ومفتونة بتخليق أشكال فنية مستنبطة من هذا

التراث القديم ، وكان نموذج « العاشق والمعشوق » مثلاً طيباً على اعتصار رحيق الأساطير القديمة وسرد عدد من حكاياته بجامع شخصية الراوى ، لكن تركيز الدلالة على المشاهد العجائبية واللوحات الوصفية الباذخة يجعل هذا النوع من الأدب بمثابة تماثيل متحفية ضخمة تشير إلى مراحل قديمة فى وعى الإنسان وحفائر أثرية فى ذاكرته . إنها لاتلتقط على الإطلاق مسيرة وعيه بالوجود التاريخى الفاعل لأنها تقع فيما قبله ، لاتجسد طرائق صنعه لأنماط الحياة لأنه يظل فيها مفعولاً به لقوى خارجة عن إرادته المتنامية . ومهما كانت قرابتها الجميلة لتراث عزيز على قلوبنا إلا أنها ارتداد إلى ما قبل الوعى لا يتم توظيفه لتجذير موقف جديد للإنسان من الكون والحياة ، وأحسب أن هذا النوع من الأدب على ثرائه الأسطورى وإنعاشه للأعماق اللاواعية فى غيلة الإنسان لا يعلمنا أكثر من ترجيع الحائنا القديمة ، من حقه أن يتم تجريبه واستنفاذه وتوليد كل ما فيه من جماليات ، لكنى أحسب أنه لن يصنع لنا وعياً مستقبلياً نعرف به كيف نصوغ حياتنا القادمة .

رمزية البنية الورقية :

يمكن أن نطلق على بنية هذه الرواية أنها ورقية ، لنشير بذلك إلى خاصية التداخل فى الحكايات مثلما يحدث فى النباتات الورقية « كالكُرْتَب » كلما قطعنا الورقة الخارجية الغلافية بدت بداخلها ورقة أخرى وهكذا دون الوصول لثمرة أخيرة ، والرواية التى بين أيدينا متداخلة بنفس الطريقة ، فالراوى يحكى قصته فى البحث عن المخطوط حتى يصل لشيخ الجبل ، وشيخ الجبل يحكى تاريخه مع إخوته التجار حتى يصل لشيخ السور ، وشيخ السور يحكى قصة أبيه الملك مع ملك البحر حتى يصل لمدينة الدبابين ، وتأخذه عنقاء من مدينة الدبابين إلى جبل الحكايات ، وهكذا تتداخل الأوراق حتى نصل للقلب الذى لا يقل عن ذلك ورقية لأنه المخطوط ، وهو يتألف من ٤٩ ورقة حاصل ضرب سبعة فى سبعة ، وهى أرقام سحرية . لكن هناك سبباً آخر يجعل بنية الرواية ورقية ، بمعنى أنها من صناعة الوراقين وإيجاء عواملهم أكثر مما هى من وحى الحياة ومشكلاتها اليومية ،

فهي نتيجة هوس خاص بعالم الكتب القديمة وما تستثيره الثقافة الشعبية تجاهها من أبعاد ميثولوجية ورمزية، فهي كتابة مشغولة بذاتها، تعيد صياغة الواقع لتجعله مثالا ذهنيا لها وتفرغه من مادته الحقيقية .

وإذا كانت الحكايات الشعبية تتمتع بنوع خاص من الرمزية القريبة التي تجعل غموضها مجرد لحظة تشويق سابقة على مفاجأة الكشف المرتقب دون أن تستعصى عل الحل، فإن رمزيتهما من قبيل رمزية الأحاجي والألغاز القريبة المفهومة، وسنجد أبرز نموذج لذلك متمثلا في الحكاية الثالثة التي باع فيها شيخ الجبل ثروته بكامل صررها الثلاث مقابل جبل ثلاث هي :

- الصاحب الي يآمنك ماتخونه ولو كنت خاين .

- حبيبك الي تحبه ولو كان عبد نوحى

- ساعة الحظ ماتتعوضش

ويقوم الراوى / الكاتب باصطناع مجموعة من الوقائع والأحداث تجعل هذه الكلمات هي جبل النجاة الذى يخلص البطل من الموت بفضلها، مما يشير إلى أن الحكمة هي التي تصنع الوقائع أكثر مما تستخلص منها، ويجعل الحكاية مجرد تجسيد لمقولات ثمينة مسبقة ومحفوظة، الأمر الذى يتيح للمعشوقة الأبدية / سيدة العالمين الفاتنة أن تقول للراوى : الآن أنت منى، فأنا الكلمات الثلاث وأنت الذى على يدك تتجسد معانى الكلمات .

وتكتمل البنية الورقية للرواية عندما تستحيل إلى مكان يلتقى على سطحه المكتوب والمروى شفاهة مجموعة من الأقاصيص التى تتنامى حتى تصنع جبلا رمزيا هو جبل الحكايات . وهناك يلتقى الراوى بهارد جنى يسد طريقه ويمسك بتلابيبه بين أصبعيه حيث يرفعه إلى عنان السماء ولايسمح له بالمرور حتى يقص عليه حكاية لم يسمعها من قبل، مع تنبيهه بأنه عفريت الحكى الذى لا تخفى عليه خافية، وتكون حيلة الراوى الماكرة أن يقص عليه حكايته مع المخطوط، ولأنها جديدة ومبتكرة وفائقة - فى زعمه - فهو يحصل بها على خلاصه من شيطان

الحكايات . وعندئذ يتشكل هذا العالم التخيلي من عناصر فائقة تستقطب جميع مناحي السرد وأماكن الحكى باعتبارها كنوز الخيال ومناجم الحقيقة في التراث . فيحكى الراوى أنه يشهد « كائنات على صورة الإنسان يتكلمون بلغة غير مفهومة ولهم أجنحة يطفرون بها ، وأمة وجوههم كوجوه الكلاب وسائر بدنهم كبदन البشر ، وأمة على صور الناس ولا توجد عظام في أرجلهم فيزحفون زحفاً ، وهؤلاء موطنهم الأصلي ألف ليلة وليلة ، ومن كان له رأسان وثماني أرجل » ونساء هن شعور وأثناء يلقحن من الريح وهن أصوات جميلة . وهؤلاء موطنهن سيرة الملك سيف ، . . وما من إنس أو جن أو وحش وطير جاء ذكره في حكاية إلا ورأيت « هنا نرى كيف يتصدى الراوى ليقص علينا ما يفوقها جميعاً ، مما يكشف عن عجب الفنان بذاته إبداعياً » وهو من صميم جوهر الشعرية ، تستوى في ذلك شعرية القص والقصيد ، الأمر الذى يطرح سؤالاً ملحا : عندما يتركز لب القص ليدور حول نفسه ويتجلى في أفانين الخيال التى تبهر شيطان الحكايات ذاته فإلى أى حد يتمكن حينئذ من استجلاء أسرار الكون وتنمية خبراته المعرفية إذا اقتصر على هذا اللون المبسرف من فانتازيا الحكى الإنسانى ؟

موقع الراوى ومصادره :

تحتفظ الرواية في جملتها برؤية النصوص القديمة في روحها وجوهرها ، فهى تقع في قلب عالم العجائب وخوارق السحر ، فالمدينة التى يصل إليها شيخ الجبل تقع بعد بحر الظلمات وجبال قاف ، لا يمكن الوصول إليها سوى لمن يملك سر طى الأرض والزمان ، وعدد الأهوال التى يلاقيها في صحبة الطحان العجوز والتعرض لكيد زوجته الشابة بعد امتناعه عن مراودتها من خصائص أدب العصور الوسطى وتجلياته المكرورة . ونجاته بجلده نتيجة لتوظيف الحكم الثلاث السابقة هى مغزى أهمية الكلمات ، لكن الدلالة الواضحة لاتلبث أن تسفر عن نفسها في قول الراوى لشيخ الجبل « إنها حكايتي أيضاً ، لاتنس أنى كنت معك ، وقد رأيتك مثلما رأيتنى » فإلى عليه : نعم ، أعرف ، فقد كنت أنا ، وما حدث لك حدث لى أيضاً ، فالحكاية واحدة مهما تعددت فروعها .

وإذا كان هذا التماهى بين الشخصيات يتجلى في وحدة الراوى والمروى له، في لفظة صوفية تضع موضع التطبيق شعار العشق الذى تستهل به الحكايات، فإنه يعلو بطبيعة الحال على منطق السرد الأسطورى القديم ليقدّم إحدى العجائب التى تلخص مغزى الرواية، وهو مغزى كونى لا يخرج بدوره عن عقائد التناسخ القديمة عندما يزعم كشف سر تشابه تجليات الحياة فى تكرار الأحياء أنفسهم، وكأنه يريد أن يقول لنا الحكمة الرائجة بأنه مامن جديد تحت الشمس، فلا يلبث أن يرتد على نفسه ليعترف بأن ما يوحى به فى هذا الشأن ليس جديدا هو الآخر. وإذا كان أجمل ما فى هذا اللون من السرد وأبقى ما يظل متوهجا فى نفوسنا منه هو اشتعال جرائق الخيال بسيل متدفق من الحكايات والخوارق التى تحمل لنا أضواء مهرجان الأدب الوسيط فإن المادة التى يتكون منها مألوفة لنا جيدا فى التراث القديم، ولنا أن نتساءل حيثئذ عن دور الراوى / الكاتب فى إعادة سبك هذه المادة وصياغتها فى تشكيلات وتوافقات جديدة، كيف عمل على تجميعها ومن أية مصادر أخفها أو ألمح إليها بحذق، ولماذا يترأى له أن يكشف عن بعض المصادر الثانوية، مثلما يورد تعقيا على الفقرة التى نقلها عن طوق الحمامة لابن حزم، وينفى غيرها من مصادر حكاياته الكبرى، هل يريد أن يوهنا بأنها من صنع خياله وحده، أم إنه قد احتفظ بفقرة طوق الحمامة بصياغتها الأصلية وأعاد تجسيد الحكايات الأخرى بلغته هو فامتلكها نتيجة لذلك، وهل نمتلك الخيال بمجرد التعبير عنه، أم إن التخيل - هو ما يبقى لدى المبدع والمتلقى - يتجاوزبنى اللغوية التى كتب بها، وتصبح ملكيته حيثئذ أمرا مشاعا بين أبناء الثقافة الواحدة؟

كل تلك الأسئلة ترتبط بقضية محورية هى فاعل تلك الكتابة الجديدة التى ترقص على إيقاع الكتابات القديمة ومدى قدرته على تقديم منظور خاص به أو رؤية مميزة له، لأن الكتابة القديمة جماعية تعبر عن مكنون ضمير العصر وباطن وعيه بالوجود، أما الكتابة الحديثة فلا بد أن تكون فردية تسعى لتكوين رؤية محايدة لوضع مبدعها الشخصى والفتوى، فإن اندغمت فى طوايا الكتابة القديمة وتماهى الراوى فيها مع من يروى لهم وعنهم تصبح كتابة فاقدة لهويتها المعاصرة من شدة رغبتها فى الحفاظ على الهوية الشعرية القديمة.

والسؤال الهام الذى يتجاوز نموذج رواية خيرى عبد الجواد، لي طرح على كبار ممثلى هذا التيار الجديد فى الرواية العربية، وفى مقدمتهم الكاتب المعجزة إبراهيم الكونى الذى انهمر علينا بآلاف الصفحات فى أعماله الفذة ليوقظ مخزون هذه الصحارى العربية الشاسعة من ميثولوجيا وحكايات، هل يمكن أن نعتبره بعثا عربيا لواقعية سحرية تضاهى فى عراقتها وأصالتها الواقعية السحرية التى انفجرت منذ عقود قليلة فى أدب أمريكا اللاتينية وتقدمت به إلى الصفوف الأولى فى مشهد الإبداع الروائى العالمى؟

وفى تقديرى أن الإجابة النقدية العميقة عن هذا السؤال ترتبط بتحديد بؤرة القص ومنظور الرواية، أى فى استراتيجية رؤيتها الشعرية، هل تقع فى قلب العالم الغيبى وتتبنى أسرار وأساطيره فحسب، أم تختبر ماتبقى منه فى وجدان شخص اليوم وماتنسب فى أعماقهم من آثاره بما يكيف طريقة فهمهم ويشكل نوع وعيهم بالكون والوجود، وإلى أى حد يمكننا - دون تعسف تأويل - أن نرى فيها أمثلة كبرى قد طرحت على أمس أسئلة اليوم فى لفظة لا تلبث أن تستغرق منظور الغد وتوقعاته، وبعبارة أوجز، من هو الفاعل فى السرد والموجه لحركته، وفى أى اتجاه يمضى؟ وأحسب أننا مازلنا بحاجة لتحليلات منهجية مكثفة للنماذج الباهرة فى هذا التيار الروائى الجديد حتى نكتشف وجهته الحقيقية.

أما فيما يتصل برواية «العاشق والمعشوق» فإن الراوى لا يتموقع إطلاقا فى أية لحظة تاريخية، ولا يضع رجله على الأرض التى نعرفها، إنه راوٍ متخيل لعالم قديم يدخل فيه حتى الذوبان لشهوة الوصول إلى جوهره، مما يضعه خارج منطقة الوعى التاريخى تماما، عندئذ تصبح حكاياته أسطورية دون أن تكون واقعية سحرية، ويصبح ما يقصه طريفا وممتعا، لكنه لا يؤدي إلى تراكم خبرة بالحياة ولا تنمية إحساس جمالى بمعطياتها، قصارى ما يحققه هو التنشيط الخلاق لعمل المخيلة والعناق الحار للإنجازها.

مشاهد الحلول :

ولكى نتدبر مكنون الرؤيا الأسطورية وما امتزج بها من عناصر مودوثة تتصل بعالمى التكوين والجزاء معا ، نقرأ طرفا من هذا المشهد الحلمى المشروط بالصدق لأن الأحداث المحكية تبرهن صحته . عند اقتراب شيخ الجبل من جوهرة الأحلام العظمى . واستكانته فى حضن رمز المستحيل ، الفتاة المسماة عنقاء التى بقيت من مدينة الدبايين - نظيرة قرية لوط - شاهدة على إفكها واندثارها ، تقوده الفتاة فى واحدة من المعاريج الجميلة التى تذكرنا بمثيلاتها فى التراثين الصوفى والأدبى حتى تتجلى أميرته له « فى رقصة موقعة » أنثوية الروح والجسد المضوى يحيل الليل إلى بهاء سرمدى من نور ونار وعطور فواحة البهجة وحدائق وأعنان وجنة ليس كمثلهما شيء . . . العينان أخذتا تصاعدان تكوينان أفقا له زرقة سماء تخلق للمرة الأولى ، رمانتا الصدر كاملتا النضوج تطيران ناحية الأفق لتستقرا كوكبين دريين تناثرت حولهما نجوم وشموس وأقمار كل فى فلك يسبحون » ثم مايتبع ذلك من تشكل حروف الميم فى السماء حيث نرى أمشاجا من قصص التكوين والحلول والانفجارات الكونية يختزن فيها تراث شعبى ودينى عريق ، يتصل بمجالات النشأة والبعث والتصوف والفن والشهود ، ويحاول أن يصنع رموزا أعقد مما رأيناه من قبل عبر الحروف السرية السحرية ، فهذه الميم يمكن أن تكون الحرف الأول من اسم « مريم » رمز العذرية والخصوبة معا ، ويمكن أن تكون - كما يرى بعض النقاد المجتهدين - رمزا لاسم « مصر » التى يتجه لها الكاتب بضراعتة ، ويمكن أن تصبح مجرد سر صوفى لامقابل له ، أو إشارة كونية للأميرة ذاتها ، لأن الدلالة الكبرى لا تحمل هذا الإبهام الملتبس ، فروح العشق قد ذابت وتجلت فى الكون ، سطعت على مشاهديها وأصبحت جزءا من كيان الوجود ذاته .

وفى المشاهد الفانتازية الأخيرة تتجلى مجموعة أخرى من الرموز التى يمكن استخلاص منظومة منها توازى « الأقاليم الثلاثة » فى الفكر القديم ، حيث يتجسد فى الراوى سر الخلق الفنى المقابل للخلق الكونى ، وهى تتألف من « بيت الخيال » الذى يسمى أيضا « بيت الأحزان » لأن المسرات فيه عابرة طارئة ، فجوهر التخيل

يرتبط بالتحول والتغير وهما مصدر الحزن المقيم « أما » المخطوط « فقد تجلى للراوى على جسد » حزيئة « ليبشره بأنه قد أصبح سيد العالمين مثلما كانت معشوقته سيدة نساء الأرض » وبوسعنا حينئذ أن نسمى الطرف الثالث المشار إليه فى هذه المنظومة « الكتاية » وهى التى تراءى عبرها أخيلة الأحزان ، بما يؤدى إلى توحيد أطراف الأقاليم كلها ، وينبثق الإبداع إلى الأبد « عندها تكون الكتاية هى كتابة الذات بمقدار ما هى كتابة التخيل الحزين . ويصبح بوسعنا حينئذ أن نتساءل : هل هذه حقاً هى البؤرة الدلالية التى تصنع الرواية رموزها بإتقان عبر صفحاتها السحرية ، فتشير إلى كتابة مكثفية بذاتها ، مفتونة بروحها ، متعالية عن الزمان والمكان والتاريخ ، مهما اتسعت للتأويل واحتملت التعدد فى الفهم مثل كل كتابة شعرية أصيلة ؟

قراءة في « إيقاعات متعاكسة » :

صاحبة العربية الذهبية

كثيرا ما يحتفى النقاد المحترفون بالأدب التجريبي ، لأنهم يجدونه وسيلة فوائية للمرهان على الطرائق الجديدة ، والنفاذ إلى قلب المستقبل ، ولكنهم يغفلون عادة عن مستوى آخر من التجريب الخفى ، أدق وأعمق أثرا في توجيه مسارات الإبداع من المحاولات الطليعية الصارخة ، لأنه يجرى داخل الصبغ والأشكال التى أصبحت مألولة عادية ، ليث فيها فعالية مستحدثة ، ويمتحنها رؤية صافية بضبط إيقاعها بإتقان كى تقنوى على النقاط ذبذبات الإنسان المعاصر ونكهة خبرته الفلسفية والجمالية . أى تطويرها كى تحتفظ بقدرتها على تحقيق معادلة الإبداع الناجع فى كل العصور ، وهى الارتكاز على شفرات توصيلية مفتوحة ليتيسر العلقى السلس ، وخلق تعديلات فى الأبنية الكلية تزيد من كفاءتها وتوسيع مدى استجابتها لمتغيرات الفن والحياة .

ولعل المؤشر الصائب الذى يسعفنا فى الوقوع على هذا النمط المتوازن أن يتميز الكاتب فى جملة إنتاجه بضوت شخصى بارز ، ويعبر عن منظور ناضج ، دون يشعرنا بتوتر القطيعة مع الذائقة العامة أو الخروج عن مدارها بشكل لافت . وإذا كانت الكتابة السردية تشهد فى الأونة الأخيرة محاولات طليعية فذة ، تنحو إلى ارتياد آفاق جديدة ، بعضها يتوسل بها يطلق عليه « القصة القصيدة » أو « النص المفتوح » أو « عبر النوعى » ، وبعضها يمتاح من الميجزون الأيثروبولوجى والأسطورى الثرى فى الذاكرة العربية ليصنع نصوصه الفانتازية ، فإن ثبة تيارا آخر يسرى فى أوصال حركة الإبداع العربى ممعنا فى تأسيس « كتابة الحياة » التى تعيد صياغة الواقع وتشكل ملامحه ، بكل ما يعتمد إليه من تقاطعات وانهارات : اجتماعية ونفسية

وثقافية فى توالد خلاق . يبتعد عن محاولة استنساخ الماضى ، بقدر ما يستجيب بشكل مدهش لقانون عرقه الدساس ونموذجه المتطور. ولأن إبداع المرأة مازال تجربة طليعية تختبر منظوماتنا الأيديولوجية وتحركها نحو مزيد من التحرر والاتساق فإن ضبط الإيقاع فيه يكتسب ضرورة خاصة ، إذ يلتحم بحراك البنية الاجتماعية ويسعف عليه .

ومن الطريف أن نلاحظ - عكس مايتوهم بعض الناس - أن أدب اليوم ، نتيجة لمشاركة الرجل والمرأة فى إبداعه وتلقيه - أرقى ذوقا ، وأعف لغة ، من كثير من نماذج الأدب الفاحش الذى كان يستغرق المجتمعات الذكورية متناقضا مع حرصها على المظهر الوقور المتطهر . على أن النموذج الإبداعى الذى نتوقف عنده اليوم يتجاوز هذه الإشكالية الحساسة بتلقائية عجيبة . إذ يجمع بين تحرر الروح ومحافظة اللغة . بين تقدمية الموقف الاجتماعى ورصانة التعبير الفنى ، ليقسم انسجاما حقيقيا بين نسق الحياة والخطاب الإبداعى المشاكل لها . وهذا ما تتميز به الكاتبة « سبوى بكر » فى إنتاجها الذى يشمل حتى الآن خمس مجموعات قصصية وروايتين ، لاتزال أولاهما « العربية الذهبية لاتصعد إلى السماء » ترف فى ذاكرة القراء بتجربتها الفريدة . ونجىء مجموعتها الأخيرة « إيقاعات متعاكسة » لتبرز تمكنها من فن القص ، وقدرتها على تحويل التجارب اليومية للإنسان العادى المتوسط ، وعوالمه الداخلية الغنية . إلى خبرة جمالية بالحياة ومثير فنى لتأمل أشواقها وإحباطاتها ، بمذاقها الفعلى وحجمها الطبيعى ، وألفتها النادرة الودود .

بين الهندسة ورفض الآلية :

منذ أن أصبحت الرواية حكاية التحولات الكبرى فى الحياة الاجتماعية والنفس البشرية أيضا ، وقد بقى على القصة القصيرة أن تظل المجال المصغر الذى يمثل تعاكس التوترات وتقاطع المصائر ، بحيث تكمن بؤرتها الحقيقية فى رصد خطوط الأمانى الطولية . وكيفية اعتراض القدر أو الآخرين - عليها بخطوطهم العرضية ، إذ يتجلى حيثئذ عمق التمثيل لأشواق الإنسان المحبطة وحركة الحياة المنتصرة ؛

لتوهج الفرد وذوبانه مقابل احتدام النوع وارتقائه ؛ لصياغة تاريخ الوجود الملحمي في نهاية المطاف . والسمة اللافتة الأولى لكتابة سلوى بكر أنها تعرف كيف تحيل الحدث واللحظة والمشهد إلى شيء أشبه بالإيقاع الموسيقي ، فتذيب ماديته وتنسجه في خيوطه الدقيقة ، لكنها تدرك بفطنة إبداعية عالية أن هذا النسيج لن يتم مالم تتعكس اتجاهاته وتشتبك تياراته ، في احتواء شفيق تارة ، وصراع مرير مرة أخرى ، بما يكفل تقديم منظور متماسك للعالم والمجتمع والإنسان الفرد . والقصة التي تحمل عنوان هذه المجموعة الأخيرة تقتصر على تجسيد لحظة داخلية متوترة « في حياة فتاة عادية ، تمضي لاختبار عمل كي تلتحق بوظيفة عازفة موسيقية في صالة أحد الفنادق ، تبدأ محتتها الصغيرة بتوصيات أمها اللحوج ، وهي تؤكد لها مرارا أنها مثل العلكة المريرة التي تمضغها كل يوم ، كي تبرز في هذا اللقاء أجمل ما فيها حتى تحظى بالقبول والوظيفة ، فتزين شعرها بالوردة القطيفة البنفسجية » وتركب الأتوبيس في الاتجاه المضاد حتى تضمن مقعدا مريحا من أول الخط القريب ، لكن الفتاة في قرارة نفسها تعرف مناطق الضعف في طموحها المشروع ، فقوامها البدين لن تصلحه الوردة كما لن تحفى فكها البارز القبيح الذي ورثته عن أمها ، وهي ليست متحمسة لهذه الوظيفة لأن معاش أبيها يكفيها ، ولأن الموسيقى لم تكن يوما هوايتها الحقيقية ، فأما هي التي دفعتها إلى ذلك قسرا لتعريض فشلها الشخصي ، هي لا تريد الخاطبين الذين تتمناهم أمها ، لأن « مينا » زميلها الوحيد الذي اكتشف سمو روحها قد « هج » إلى المهجر وترك الجمل بما حمل ، وهي لن تطيق عذاب مؤسسة الزوجية ولا سجنها المحتوم بدونه ، والأهم عمليا من كل هذه الإنكار أن الأتوبيس يتأخر في النهاية عن إدراك الموعد لأن كلا من السائق والمحصل والركاب قد ت لكأ عند أحد الأفران الحكومية التي تنتج أرغفة مثل الأقمار ، لأن أحد كبار المسئولين يسكن قريبا منه ، وهي في تعجلها وخواطرها قد فاتها أن تشاركهم متعة الحصول على هذه الأرغفة « فلا يبقى في نفسها سوى هذا النوم الطفيف بعد أن شهدت ، وشهدنا معها - تعاكس إيقاعات الحياة في لحظة مشحونة ومضيئة - بالدفء الإنساني . لكن إذا كانت الدنيا هكذا فكيف يعيننا الفن على تحمل آليتها والتفوق على رتابتها ؟ هل يؤدي ذلك من خلال التعبير

الجمالي عن هذه الآلية واليقين الواضح باستمرارها رغم كل شيء؟ وهل ينفع التموقع حيثل داخل النفس البشرية ، ألن تمسح العادة الشعور بالتكرار النمطي للوقائع والتماثل الشعوري للمتمرسين بها؟ لابد أن تتقاطع الرؤى وتختلف المنظورات حتى تتجسد هذه الآلية في واقع فعلى أو محتمل .

فى قصة « الذرة» التالية تستشرف الكاتبة أفقا مغائرا لتجربتها الشخصية لتحكى قصة امرأة ريفية بسيطة ذهب عنها زوجها للعمل الشاق مع أحد المقاولين فى العاصمة وظلت فى المدينة الريفية بعيدة عن قربتها تسعى لضمان رزقها مع أولادها الصغار بعد نفاذ مدخراتهم اليسيرة . تهتدى لزراع قطعة الأرض الطينية الواقعة بين المساكن بالذرة وبيعها مشوية ، تتوارد عليها نماذج عديدة من الرجال والنساء والأطفال ، يصورها مندوب مجلة أمريكية ليضمها لمقاله « كيف تقف شعوب العالم الثالث» ، كما تصورها صحفية شابة لتحقيقها عن التلوث فى المدينة ، وكل يغنى على ليله ، وهى تمضى مسترجعة بعض ذكرياتها مع زوجها وأطفالها « خاصة هذه البنت الصغيرة التى يشك أبوها فى شرعيتها ؛ إذ جاءت على إثر حادثة عجيبة مرت بهم فى إحدى التراحيل العمالية ، دخل عليها من حسبه زوجها ولكزها فى جنبها وأمسك بثديها وعراها من الثياب ثم واقعها بنفس الطريقة التى تعودت عليها منه وهى نصف نائمة ثم استغرق فى الشخير، وعندما تيقظت صباحا اكتشفت أنه زوج المرأة المجاورة لها وأن زوجها بقى خارج الخيمة هذه الليلة لاستنشاق الهواء ، وتعليل الرجل بأنهن سواء ، ولم يتمكن من تمييز إحداهما عن الأخرى ، وانتهى الأمر بالمصالحة وبقى الشك فى نفس الزوج من أبوته للطفلة التى جاءت بعد هذه الحادثة بشهور عديدة .

لكن ما يدهشنا فى هذه الحكاية هو ما تكشف عنه من آلية الحياة فى ممارسة أشد حالات العلاقات الإنسانية خصوصية وفراة ، ولأنها مروية بضمير المتكلمة فإن منظور القصة لا يولى أهمية كبيرة للتدقيق فى الجانب الأخلاقى للمسألة ، كل ما تحرص عليه هو أن تؤكد أن هذه الشكوك فى محلها ، وأن البنت جاءت نتيجة لهذه الغلطة دون إضافة أية صفة شارحة أخرى . وعندما تتم إزالة أعواد الذرة ويأتى

عمال البناء لشغل المكان تكسب المرأة رزقها بعمل الشاي لهم ، وعندما يعود المصور الأمريكي لايلاحظ أن ظريفة ، هي نفسها التي توزع أكواب الشاي على عمال الصرف الصحي ، لكنه « كان يفكر في عمق بسر تواصل الحياة في بعض بلدان العالم المتخلف لآلاف من السنين دون انقطاع » وتكون القصة قد كشفت بأحداثها عن هذا السر، وهو قدرة الإنسان على التكيف حتى يواصل حياته ولو بشكل آلي لا يختلف في جوهره باختلاف الظروف والشروط الخارجية .

صناعة الأدب ولفئات المرأة :

لأن سلوى بكر تمتاح من معين التجربة الأنثوية البكر وتحكى العالم بعيني امرأة مندهشة ومفتوحة فإنها تلتقط في قصتها « ابتسامة السكر » لحظة الحيرة في الإبداع أمام مواضع المجتمع ، فهي تروى قصة فتاة صغيرة تفرح بمدرسة الفنون عندما تطلق في روحها شرارة الخلق بالرسم أو النحت ، وتواجهها دائما بهذه الابتسامة الحانية الودود التي يقطر منها العسل ، وقد منحتهم قطعا من الصلصال ليصنعوا منها أخيلة تروق لهم ، وتوجه حماس صديقاتها إلى عمل أشكال طريفة لحيوانات ملفقة مستحيلة ؛ قيل بجناحين ، أو قطة عندها منقار بطة ، أو أرنب بذيل ثعلب تدريبا لمن على حرية التخيل الإبداعي ، لكن الفتاة الراوية تصر على تجسيد شيء آخر ، فقد فقدت أباه قبل أن تولد . وهي تستطيع أن تستحضر صورته من كلام أمها عنه ، فتأخذ في ترجمة الأوصاف اللغوية إلى ملامح تشكيلية « في الرأس والعينين وبقية الجسد ، ولكنها تتوقف عند هذا الشيء المتدلى بين ركبتيه ، لا بد لها أن تجسده ، فهو قد كان كما تقول أمها « رجلا بحق وحقيق » ، لكنها لا تستطيع أن تفعل ذلك لأنه من المحرمات ، وسوف تجرح شعور أمها والآخرين ، وبعد لحظات تردد تهرس الصلصال بين أصابعها وتضحى بالتشكيل كله لأنها لم تستطع أن تحقق فيه النموذج المكتمل الذي تتصوره ، تفشل حيثئذ صناعة الأب لأن تلك المنطقة المحرمة على البنت تستعصى على التجاهل وخرق العرف ، وتظل تلك الوضعية العضوية هي الفاصل الذي لا يستطيع خيالها اقتحامه بحرية في عالم

الرجال ، تتمنى أن تكون قد شرعت في رسم أمها حتى لاتصطدم بهذا العائق ، هل يعتبر هذا تجسيدا أيقونيا لموقف المبدعة من عمليات تخليق الحياة في الفن؟ هل هذه بإيجاز مكشف هي نقطة الحرج التي مازالت تواجه المبدعات كشف عورات الرجال بدنيا ومعنويا ، بينما لم يتورع هؤلاء طيلة عصور طويلة عن كشف النساء وصناعة رموز بليغة هن في اللغة والخيال والشعر؟ هل لايزال أمام المرأة المبدعة أن تخلق تقاليد الجديده في التورية والقفز على التابوهات المتراكمة حتى تتغلب على عقدة اليكترا ومشكلاتها في إعادة صناعة صورة الأب؟ مهما يكن الأمر فإن الأدب السردى على وجه الخصوص مراكمة منتظمة للخبرات العميقة بالحياة وقد تقطرت جماليا لتصب في وعى الإنسان « ودخول المرأة لمجال الإبداع عبر حركة تحرر الذات في المجتمع يفتح أبوابا كانت موصدة خلال قرون طويلة لإحداث قدر حقيقى من التوازن في الخبرة الإنسانية فلا يظل عالم المرأة سرا ملغزا يستعصى على الكشف » هاهى تفتح صندوق أسرارها لتودع في ذاكرة الإنسان محصلة خبرتها ولون رؤيتها وطريقة تذوقها لأشياء الحياة ما كبر منها وما صغر، ولاشك أن هذا الفتح سيسفر في نهاية الأمر عن مضاعفة الجهود لإنجاز فتوحات أخرى فنية وجمالية ، لأن حساسية المرأة بإيقاع اللون وجماليات الوجود لاتقل توفرا ولا نشاطا عن حساسية الرجل . وابتداء من اللفتة الوصفية الصغيرة إلى المنظومة الأيديولوجية والأنساق الفنية الكبرى سيصبح للمرأة إسهام وفير منها ابتداء من هذا العصر.

ولنتوقف عند بعض الملاحظات اليسيرة للتمثيل على هذه اللفات لنذكر أن عين الرجل التى رأت المشاهد ذاتها آلاف المرأة لم تستطع أن تمنحها التفسير الذى تقدمه المرأة بهذه التلقائية ، عندما تصف الكاتبة مثلا حياة إحدى الموظفات وحرصها على الوصول مبكرا حتى تثبت كفاءتها في العمل « غير أن ذلك لايمنعها » من فتح حقيبتها بسرعة وتسديد نظرة أولية خاطفة إلى وجهها عبر المرأة الصغيرة المثبتة في داخلها ، وعمل حركة تسوية سريعة للشعر بأناملها ، وهى تطبق شفيتها بقوة في محاولة مخلصنة لتثبيت أحمر الشفاه ، ربما تصلح ما أفسده الاحتكاك بظهور الركاب أثناء مزاحمتهم للعثور على موضع قدم في الأوتوبيس الذى يقلها إلى

العمل .

ربما كانت اللفة عادية أو تافهة ، لكنها جزء حميم من هذه الخبرة الحوية بالسلوك الإنساني . خاصة أن هذه البطلة ذاتها كاتبة هاوية ، تنشر لها قصة بالصدفة فيتصل بها منتج سينمائي . ويطلب منها أن تكتب خصيصا قصة فيلم يحكى حياة المرأة العاملة ويعبر عن منظورها ، ولا تنجح في تحقيق رغبته لأنه دائم النزاع معها لا يريد أن يعترف بمشكلاتها في العمل أثناء الكتابة ذاتها ، ومع أنها رزقت بزواج مثالى لاثير هذه الأنشطة غيرته ولا تسخن جهازه العصبى لأنه شديد البرودة ، بالمناسبة هو يعمل في مصلحة الأرصاد الجوية - فتفادى بذلك مسألة الغيرة وتعقيداتهما . لكن عنوان القصة له دلالة خاصة على هذا الموقف « لماذا لا تكتبين القصص » وكأنه سؤال يترد إلى نفسه عبر كتابة تبحث عن ذاتها لتقول فى النهاية إنها تحاول الكتابة وقد تنجح بعفوية وتلقائية ، لكنها لا تستجيب بمطابقة النموذج الذى يتطلبه الرجل ، لأنها تريد أن تقدم وعيها ونموذجها ورؤيتها هى . وأنها عندما تكون موهوبة فعلا فسوف تتفوق على قرينها بالرغم من عدم التكافؤ فى توزيع العمل والمسئوليات ، فقد شرعت فى تحقيق ذاتها إبداعيا محاولة ألا يحترق الطعام أو يهمل الأولاد ، فهذا هو تحدى المرأة العصرية فى شكله البسيط والعميق ، كى يكون هذا الإبداع إنجازا أخلاقا للزمن الجديد .

الفضاءات المشتركة :

لكن التوازن الذى تقيمه سلوى بكر يتمثل أيضا فى عدم الإحجام عن الولوع إلى الفضاءات المشتركة بين الرجل والمرأة ، فهذه هى أرضية الواقع العريضة ، فنجد قليلا من أصواتها ورواتها فى قصصها رجالا يحكون تجربتهم فى الحياة ، وقد تلجأ حينئذ لضمير الراوى الغائب العليم بكل شىء كما نرى فى قصة « بمناسبة الانكشافية » التى تحكى فيها تجربة موظف محبط فى أحد المتاحف ، ومأزق الحفلة التى دعى إليها ولم يجد ما يرتديه فاستعان بملابس الزعيم المعروضة فى المتحف ، وعندما أوشك أمره على الافتضاح ادعى أنه كان يقوم بتنظيفها وتجديدها وتحول إلى

نموذج للموظف المجتهد الذى يملك زمام المبادرة ، لكن ربما كان أطرف موضوع مشترك تقاربه سلوى بكر فى هذه المجموعة هو الاهتمام الخاص الذى توليه للهرم ، فقد أخذ الهرم يحتل مساحة متزايدة من عناية المبدعين فى الآونة الأخيرة كان من أبرزها رواية « متون الأهرام » لجمال الغيطانى التى تعد قصيدة سرديّة بالغة الإتقان الهندسى والإتقان الشعري للكشف عن جماليات المكان وإيقاع سحره الإنسانى المستمر حتى اليوم . وفى قصة « حضرة الهرم » تحكى الكاتبة بطريقة عفوية بلسان راوية هذه المرة قصة خالها الذى ربطته بها علاقة صداقة حميمة عندما يفاجئها بأنه يريد تطليق زوجته سنية ، مع أنها كانت نموذجا للزوجة العاشقة التى عادت أهلها من أجل الاقتران به وهو مدرس موسيقى لايناسب وقارهم ولا مركزهم الاجتماعى . وصبرت بعد ذلك على نزواته ومغامراته ، وهاهو الآن يريد تطليقها لأنها باعت الهرم ، أى صور الهرم التى أخذها فى أوقات متفاوتة من الليل والنهار ، إذ إنه يسكن على مقربة منه ، وعبر المساحات الفاصلة التى كانت خضراء كان يشارف النظر ويسجل اللحظة بالكاميرا ، وقد احتفظ بهذه الصور داخل صندوق صدفي عزيز . لكن التدهور الذى يصيب المكان يتحول هذه الخضرة إلى عمارات تحجب رؤيته للهرم يجعله يصاب بعزل جسدية نتيجة لانقطاع هذا الزاد السحري الذى يرمز للشباب الدائم والتغلب على الزمن ، مما يؤدى أيضا إلى تدهور الحب لأن النفس تشيخ والقلب يجف ، وحادثة بيع الصور ليست سوى القشة الأخيرة التى تكشف عن تراكم الصدا على القلب . ولا تقدم الراوية أى حل لمشكلة خالها سوى أن تتساءل فحسب عن حاجته إلى طيب نفس . لكن الواقع أنها تجسد بطريقة تشكيلية بديعة ارتباط شهوة الحياة والعشق والفن بفرام صورة القمر وهو يتربع على ذرة مخروط الهرم ، وتجعل من بيع هذه الصور نذيرا بجفاف منابع الإلهام والجمال ، وهذه هى تحولات الحياة الكبرى كما ترصدها عين نفاذة ، لا تقدم هذه المرة مذاق سحر القمر فى عين المرأة بمقدار ما تشف عن ارتباط مصير كل من الرجل والمرأة بما يعتريهما من تغيرات تشيخ بها عواطفهما وتتعاكس إيقاعات مصائرها ولا يبقى لهما سوى الحنين الجارف لمحاولة استعادة التوازن النفسى بفنون الإبداع .

دهاليز الطاهر وطار

عندما يضع الكاتب في مقدمة عمله نصا يرتبط بالمخزون التراثي المقدس فإنه يوقظ في المتلقى حساسية دفاعية حادة؛ إذ لا يقبل منه عادة التعارض الصادم له، ولا يرضى منه بمجرد التوافق المندغم معه، بل يترصد به ليعرف كيف سيخرج من المأزق الذي وضع نفسه فيه. والطاهر وطار الكاتب الجزائري الكبير الذي رضى عنه - حتى الآن - جماعات الإنقاذ. إذ عرف كيف يلاعبها حتى يمشى بحرية في شوارع وطنه، يستهل روايته الجديدة المنشورة أخيرا في القاهرة بعنوان « الشمعة والدهاليز» بمقدمة طريفة تحت عنوان « طاسين الصفر والواحد» يقول فيها:

«إنما إبليس رفض الاعتراف بالتعددية، فتشبث بالأيسجد لغير الواحد، وبذلك أعطى للصفر قيمة تضاهي قيمة الواحد، بل أكثر من ذلك جعل الواحد يفقد قيمته إذا انعدم الصفر، وتحول كل ماعدا الواحد إلى صفر، وكل ماعدا الصفر إلى واحد». وبغض النظر عن صيغ القلب الأخيرة التي لاتضيف للدلالة شيئا ذا بال، فإن التفسير الذي يقدمه الكاتب لمعصية إبليس غريب، وإن اعتمد على تأويل صوفي للحلاج، فإذا كان رفضه السجود لأدم إنكارا للتعددية - وهي مصطلح حديث ينبغى إبعاده عن السياق الدينى حفاظا على مقبوليته - فمعنى هذا أن أمره بالسجود الرمزي إيذان بهذه التعددية، ثم كيف يستقيم في المنطق أن يصبح الرفض إعطاء للصفر - وهو آدم فيما يبدو قيمة الواحد، بل العكس هو الصحيح فرفض السجود هو الذي يعنى بداهة عدم التسوية في القيمة وإن اقترن بالمخالفة. لكننا لا نستطيع أن نمضى في هذا الجدل الفكرى مع الكاتب مهما كان مستغزا، لأننا لسنا بصدد خطاب فلسفى أو معرفى، وإنما نفتتح رواية فنية نطالع فيها عالما متخيلا، أى كونا صغيرا يكون بمثابة تمثيل مجازى أو علامة على الكون

الكبير، فإن عثرنا في عتبه النصية على عبارة ملتبسة كان أخرى بنا أن نتظر في تأويلها حتى تكتمل المطالعة ويتم المشهد الدلالي .

نور الأروقة :

ربما كانت كلمة « الدهليز » تلخص بطريقة أيقونية بارعة هذا العالم الروائي بسراديبه ومستوياته المختلفة . ففصول الرواية المتصلة « فيما عدا نجيات خافتة » تقوم - كما ينبهنا الكاتب في تقديمه - بمثابة دهاليز بعضها للأحداث ، وهي قليلة نسبيا ، والآخر للحالات النفسية وعلاقتها بتداخل واشتجار، ونموذج الدهليز المكاني مستقى من هيكل « أحد أضرحة بنى أجدار بتاهرت ، حيث يجد الداخل قبالة ثلاث قاعات مفصول بعضها عن البعض بدهليز طوله بضعة أمتار ، يتفرع من أول هذه القاعات عن اليمين وعن اليسار دهليزان متشابهان يفضيان إلى هيكل ثان متركب بدوره من خمس قاعات . . إلخ » . فنستشعر منذ البداية أن النص يمثل رؤية محصورة في نطاق الأضرحة ، تعاينها من الداخل ، وتستعير نموذجها قالبا جماليا ووحدة معمارية ، بحيث يصبح الزمن بدوره دهليزا هو الآخر « لكنه - كما يقول صوت الشاعر في الرواية - « دهليز كبير ، رغم ما نعتقده من أنه منار بشتى أنواع المعرفة فإنه مظلم ، مظلم وغامض ، غامض ونحيف » . والمشكلات الموضوعية التي يمتلئ بها هذا الهيكل تحضر أيضا في وعى صوت النص باعتبارها متاهة « ذلك أن القضايا كلها فيه ، تحضر في الآن الواحد ، وتشكل ما يشبه زوبعة متواصلة » . تظلم كلما ازداد إلحاحنا على تأملها ، لأنها لم تعد قضايا عامة كلية . فالرواية إذن تلج بنا عالم المتاهة في المكان والزمان والمعضلات . لتقول شيئا ، لتوقد شمعة دلالية ، فما هي هذه الشمعة الرمزية وكيف يتسرب ضوءها عبر الدهاليز الحالكة ، وإلى أية مساحة؟ بوسعنا أن نتبع حركة النص لنرقب تجليات هذه الشمعة تدريجيا كما يشف عنها سطحه ، ثم نؤجل الحديث عن الريح التي تطفئها إلى النهاية .

ولأن الكاتب يلاعب الجماعات الدينية ، وهو يعرف حاجتها الأيديولوجية إلى

التصريح المباشر دون موارد أو حتى غلالة شفاقة من الرمز الأدبي ، فإن يلقيها المعادل الأول للنور منذ البداية في كلمات واضحة ، وإن كانت تأتي على لسان الشاعر أيضا ، قبل مصرعه وتحول صوت الرواية إلى الغائب ، « الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسرديب الإنسانية في ظلمتها الأخيرة » وشمعتها الوحيدة في انتظار هلول الهلال من جديد « هي الإسلام » .

بوسع أصدقائنا أن يكفوا عن القراءة عند هذا الحد ، لأن الكاتب الذي يدين بالتعددية « سوف لا يكتفى بهذه الشمعة الوحيدة » وسنجد تجليات أخرى للنور ليست شديدة المباشرة مثل هذه « لكنها عميقة المغزى والدلالة أيضا . من أهمها صورة المرأة التي تتمثل في شخصيتين في الرواية : إحداهما شخصية العارم - ياله من اسم - وهي فتاة مجاهدة حسناء غررت بالضابط الفرنسي إيان حرب التحرير ، وكانت خطوبة مختار القرية - فمنحت عدوها قبلة شهية وفكت أزرار سترته العسكرية لتكتفه بحزامه وتسوقه ذليلا للأسر ، ومنذ ذلك الحين ظلت تترأى في مخيلة الشاعر : « في ثوبها العسل الرجراج ، وخمارها الأبيض الذي يلف رأسها ، ويغطي عنقها الطويل ، ثم ينحدر على كتفها فيجعلها شبيهة بشمعة متقدة » يسيل الشمع على جوانبها » .

أما المرأة الأخرى فهي الخيزران ، أو زهيرة كما تسمى في واقع الرواية ، والتي تسوف تسيطر على الجزء الأخير من الرواية حتى تستحيل إلى رمز قوى ممتزج بجوانب أسطورية كما سيأتي الحديث عنها فيما بعد .

لكن هناك شموعا أخرى أكثر إشكالية ، إحداهما تتمثل في الحضارة العصرية « في عيون المتفرنسين الذين دخلوا نمط الحياة الغربية وقرروا بينهم وبين أنفسهم أن هذا البلد انقسم مرة وإلى الأبد إلى قسمين : الماضي والمستقبل « الماضي البعيد والقريب يتوجب الانسلاخ منه بكل ما فيه ، تماما مثلما يفعل الثعبان وهو يتخلص من جلده ، المستقبل هو إغماض العينين في الدهليز « والاستسلام لوهج نور موهوم ، لشمعة تقود إلى العصر « وهو نور موهوم لأنه أتى من الأعداء ، وإن كان نور العلم والمعرفة .

أما التجلي الرابع للشمعة فيتم التعبير عنه بطريقة بالغة الجمال والإبداع، بالعلامة السيميائية على وجه التحديد، كما تتمثل في رقصة التعبير عن الشخصية الوطنية الجزائرية، وهنا يتخلى النص عن المباشرة الأيديولوجية الخادعة، ليقدّم رؤية فنية لجوهر هذه الشخصية وتمثيلها لروح الفروسية، يتم ذلك في رقصة مدومة يقوم بها الشاعر في الاحتفال الختامي للثانوية الفرنسية الإسلامية يمثل فيها تاريخ قومه وحركة الحياة اللاهية في عروقهم، عبر إيقاعات تصطبّح الأنغام الفولكلورية، لكنها تعلو عليها لتجعل الدماء تغلي في عروق التلاميذ، فتتساقط أقنعتهم الزائفة وتريبتهم المترفة كأبناء موظفين خانعين في ظل الاحتلال لتهدر أصواتهم في الحفل تحديا للسلطة الفرنسية « عاشت الجزائر حرة مستقلة » بفعل هذه الرقصة الجنونية المفعمة بالصدق والحيوية والطموح لصياغة المستقبل بشكل يستجيب لكل نزوعات العرق والجنس والدين والوعي واللاشعور، مما يجعل فن الإيقاع أقوى من الكلمات « ها هنا الجزائري ابن الجزائرية، شمعة في الدهليز ».

وإذا كان تعدد التجليات المختلفة للشموع ينبئ عن خصيصة محورية في شعرية الطاهر وطار الروائية فهي فعاليتها الدرامية وقدرتها على تفجير أشكال الصراع الداخلي في بؤرة النص الذي قد يبدو أحادي الدلالة لو اكتفينا بمراقبة سطحه فحسب وتعجلنا في قراءة مؤشرات المباشرة.

البنية المنفوخة :

سؤال حارق، يطرحه الشاعر وهو يطل من داخل سراديبه، ليرى مصدر الهدير الذي يتناهى إلى سمعه « لآلاف مؤلفة » يرتدون قمصانا بيضاء « ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء، متساوية الأحجام، مثلما هم متساوون السن والقامة، واللحي المتدلية، لا يدري المرء إن كانت اصطناعية أم طبيعية... كالموج يتقدمون، يتقدمون ثم يعودون بنفس السرعة إلى الوراء بينما أصواتهم تتعالى في نبرة واحدة: لا إله إلا الله محمد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله. ثم يقول في نفسه: هؤلاء جماهير، جماهير كادحة، وسواء كانت على خطأ أم

صواب ، هل يجوز المثقف ، ثورى مثل كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياها أن يقف ضدهم؟ » .

هنا تقرب المسافة بأكثر مما ينبغى بين المتخيل الروائى والواقع التاريخى ، فالمشهد والسؤال ليسا ممكنين فحسب طبقا لقوانين الاحتمال ، ولكنها واقعان فعلا ، والمثقف الثورى لا يفصله أى بعد جمالى عن الكاتب والقارئ غالبا ، مما يطرح إشكالية إجرائية ، أو لنقل منهجية فى طرائق الإبداع ، لأنه يغرى بمزالق خطيرة فى الإجابات المباشرة « لاعبر بنية النص ذاتها ومصائر الشخص فىها ، وإنما من خلال النقاشات الفكرية المطولة التى يمتلئ بها جوف النص وتنتفخ أحشاؤه .

من ناحية الصنعة القصصية هناك هيكل سردى يتمثل فى مجموعة من الأحداث المتوالية أو المتبادلة « تمضى فى اتجاه متصاعد أو متغير ، لكنها تنتظم فى نسق جمالى متوازن ، تحدث لشخص تمتلئ رؤوسهم بالأفكار والذكريات المتعلقة أيضا بأحداث ، هذه الخيوط الحركية من وقائع ومجريات تمثل الجهاز العصبى بعلاقاتها ومركز البؤرة فى دلالتها ، أى قلبها أو دماغها تبعا للبيولوجيا الحديثة ، وإذا كانت الأفكار هى الهواء الذى يتنفسه هذا التركيب العضوى فإن طريقة دخولها إليه عبر آلية التذكر أو جدلية الحوار من شهيق وزفير هى التى تحدد مدى تحليلها للنسيج الحى « فإذا ما تمددت بأكثر مما ينبغى أخلت بتكوينه « وقد عمد المؤلف إلى حشو روايته بعشرات الصفحات من الأفكار المتصلة بوضع المجتمع الجزائرى وتركيبته الطبقي والثقافية ، وقصة جبهة التحرير وتناقضاتها فى احتواء المشروع الوطنى بعد الاستقلال ، وحتى يكون هذا الكلام قصصيا لابد أن يترجم إلى أحداث بسيطة لأفراد محددين فى لمحات خاطفة ودالة ، أما أن يتضخم الخطاب الأيديولوجى داخل السرد هكذا فإن ذلك يعنى التواء الطريق الإبداعى فى دهاليز التجريد النظرى ، وسنكتفى بنموذج واحد لهذا الهواء الذى يقتحم جسد الرواية ويفسد بداخلها ، لأنه يتصل بمركز الثقل المعنوى فى معدة النص بما لا يستطيع هضمه وتمثله وامتصاص غازاته ، إذ يطرح بعد صفحات مطولة من

الثروة - على لسان الشاعر - في حديثه لذاته ، يطرح القضية على النحو التالى :
«السؤال الذى سيخطر لفلاديمير لينين (عند رؤيته لجموع الثورة الإسلامية) هو
هذا : ماذا ستخسر الطبقة الكادحة إذا ما انتصر الفقراء وشيوخهم باسم الله ؟
تخسر فقط حزبها الذى قد يمنع أو يضطهد بهذا العنوان أو ذاك ، لكن هل حزب
الطبقة العاملة فى وضع يمكنه من قطع أية خطوة إلى الأمام وإن كانت قصيرة ؟
لا أبداً ، إنه أسير، تفعل به البرجوازيات الوطنية ماتريد » أضحى فى مقدوره أن
يفعل أى شئ عدا قيادة الطبقة العاملة . ماذا ستربح إذن ؟ تريح وقوف الله إلى
جانبها ، تتساوى مع الجميع كأسنان المشط وتمديدها إلى حقها ، سيختل التوازن
وستقطع الجماهير المحرومة خطوة إلى الأمام من الجانب الخلفى » .

هذا هو منطق البطل الماركسى القديم الذى يتخلى طواعية عن ماديته الجدلية ،
وعن حتمية التاريخ ، ويبحث عن تحالفات جديدة مع القوى التى كان ينكر
حقها فى الوجود من قبل ، يسأل عن الربح والخسارة ، لكنه لا يأخذ فى اعتباره ،
ولا يدخل صوت آخر فى الرواية يجعله ينتبه إلى الضربة القاصمة التى يمكن أن
تصيب فكرة الدولة المدنية التى تعتمد عليها الحضارة الحديثة ، يتوهم بمشالية
ساذجة أن الدولة الأوتوقراطية ستعمل لصالح الطبقات الكادحة ، فاقدا ذاكرته
التاريخية ، ومكرسا دعوتها للارتداد لنمط الحياة القروسطية فى الإنتاج والعلاقات ،
وعداء العلم والحضارة وبقية منجزات الإنسان فى موثيقه الدولية ، وعداء الحرية
على وجه الخصوص ، شأن أية أيديولوجية تزعم احتكار الحقيقة .

وأظن أن الرواية بهذا المنظور الفكرى قد دخلت فى دهليز حقيقى شديد
الظلمة ، بحيث أصبح الحل الفنى الوحيد الذى لابد أن يسعف الكاتب هو
مصرع هذا الشاعر على يد الشبيبة الذين تغنى بهم من قبل وداعب غرورهم وحلم
بانتصارهم ومشاركتهم السلطة ، لحسن الحظ فإن هذا المصير يعيد توزيع المواقف
والدلالات ، بحيث تأخذ اتجاهها مخالفا لمنطوقها المباشر بفضل النهاية الفنية
الماكرة . ولأن الطاهر وطبار فنان كبير فلا يمكن أن يكون كل الهواء الذى يعبق به
جسد روايته فاسداً ، فبعضه منعش إلى أقصى درجة » خاصة عندما يعمد إلى

البوح ببعض أسوار الانشطار الروحي في وجدان الإنسان الجزائري، وذلك عبر الكشف عما يحدث في مخيلة الشاعر وهو يرقب العلاقة المتوترة بين تكوينه الثقافي الفرنسي ومشهد الحياة العربية من حوله. لتأمل مثلاً هذه الملاحظة المرفقة: «كان يتفادى التحدث عن المرأة إلا بما توحى به اللغة الفرنسية التي يكتب بها، والتي يحس أنه لا تستطيع أن تتنازل للملامح أمة أو خالته، أو حتى العارم، لأن عليه في الآن الواحد أن يستحضر وأن يستبعد المخزون المترسب من لا مارتين وراسين ورامبو وفيكتور هوجو، يستحضره لأنه قرأه وأحبه ورسب في ذاكرته وتشكل وجدانا تجريدياً في أعماقه، تظل أزميرالد، العبارات التي سكتها أزميرالدا، وهو يتخيل العارم». فلا ينطبق الوصف على الموصوف ولا الرسم على المرسوم، فيعدل عن ذلك ويتجنب الحديث عنها ليغرق في الحديث عن ذاته، عن رؤاه «وأحلامه». ومهما كانت حدة هذا الانشطار باللغة في سراديب الروح الجزائري فإن نموذج التوافق المشرقي في الثقافة الناضجة المتطورة، وصور الشعرية العربية المتناغمة مع الإيقاع الإنساني الرفيع، كل هذا كفيل بخلق تيار متجدد من الرؤى المتسقة، يخفف من درامية الوضع الجزائري والمغاربي بصفة عامة، ويبقى على بنية الوجدان تماسكها مهما اعتراها من ترحل وانتفاخ - مثل الرواية - في بعض المشاهد والحالات.

أسطورة «بولزمان» :

تنقسم الرواية إلى فصلين فحسب، ينفرد في الأول منهما صوت الشاعر وهو أجسه ورؤاه، حتى يلتقي في الفصل الثاني بفتاة يسميها الخيزران - وهو اسم البربرية الحسنة التي تزوجت هارون الرشيد وقتلت أحد ولديها - فيما يحكى الراوى - لتنصب الآخر أميراً للمؤمنين. يركب الشاعر الحافلة وراءها ويدير معها حواراً قبل أن تنفلت إلى بيتها وعندئذ ينتقل إليها مؤقتاً صوت الرواية «تأخذ في الحكاية لتقدم بعض الوقائع والخواطر من منظور المرأة، حيثئذ يتعادل الصوتان للذكور والإناث في النسيج الحيوى للعالم، وهنا نجد مدخلاً لإبراز الوسائل الشعبية في ترميز الوقائع وتفسير الأحداث، فعندما تحكى الفتاة لأمها عن الشاعر الذى

تعرفت به وعن آخرين تعرضوا لها في الطريق واقتادها أحدهم لصلاة العصر في المسجد ترد عليها الأم قائلة : إنه جدك بولزمان « خفيد رسول الله عليه الصلاة والسلام » زامن السيد البخارى والسيد عبد القادر الجيلانى وصلى بالأولياء والصالحين . لا أحد يعرف مدفنه ولا تاريخ موته ، وما إذا كان ميتا فعلا . يتحدث عنه نسله جيلا بعد جيل - نفس الحديث . ويتنظرون تجليه من جيل لآخر مع أنه لا يخل عن الظهور ، لا يظهر إلا على حافة الزمان - من أجل هذا اكتسب تسميته الجزائرية « بولزمان » - وحافة الزمان يا ابتى والله أعلم هى التى تقع بين عصر وعصر ، لقد ظهر فى قرية أبيك غداة اندلاع الثورة « يظهر مرة شابا يانعا ومرة شيخا هرماء . تأمل ما يجرى « لقد نزع الرجال السراويل واكتحلوا وتعطروا ونزلوا إلى الساحات يهتفون بالإسلام ، لاشك أن جدك بولزمان هو الذى تجلى فيهم جميعا .

هذا إذن هو التفسير الأسطورى للظاهرة التاريخية ، سيدنا الخضر متشكلا بعباءة جزائرية ، ومتلبسا بعض الشيء بمظهر الجان ومؤمنى العفاريت ، يتجسد فى أفراد وجماعات ، ويكاد يصل لدى بعض العجائز إلى أسمى المقامات « الشايللة ياسيدى بولزمان ، الذى نتظر بثقة وأمان تحقيق إرادته فىنا » فيضفى على الرواية المسحة الأخرى المضادة للعقل والمقابلة للتحليل الاجتماعى فيكشف عن الوجه الآخر لغيوبة الوعى واللاتاريخانية ، بهذا يكتمل للواقع منظران يجسدانه بكل عرامته . على أن هناك ملمحا فىنا يتصل بتقنية روائية يستخدمها الكاتب بإلحاح خاصة فى الجزء الأخير من الرواية ، وهو تكرار الأوصاف الثابتة لبعض الأشخاص بطريقة منتظمة مثل الحديث الذى يرويه ست مرات متتالية فى عدة صفحات يحاكي فيه بنية الأحاديث النبوية ليكون المتن مثلا « الرجل دهليز والمرأة شمعة » ومثل الأوصاف التى يكررها للفتاة سبع مرات أيضا فى صفحات قليلة ، فتاة « وجهها غلامى ، عيناها المنتصبتان فى طرفى الوجه تبدوان كأنهما لموميا فرعونية ، لنفريتسى أو كليوباترا ، أو كأنها لغزاة ، لها مضاء حاد ولها تودد سخى . . إلخ » . ومن المعروف أن تكرار الأوصاف بهذه الطريقة يفضى إلى تخليق لون من

الحسى الملحمى المأساوى عندما يشتبك بالأحداث الحلمية المختلطة لتضيق معالم
الفواصل بين الحقيقة والمجاز، بين الحلم والرمز، حيث تصبح المرأة علامة في
الخاتمة تمثل الجزائر ذاتها وقد وقفت تلمس الإذن لرؤية جثة حبيبها وابنها، بعد أن
حسبته النبی الخضر وتعشقه ورأته يرضع من ثديها في الحلم قبل أن تقف ذاهلة
أمام جثته . فإذا استرجعنا مشهد الدهاليز المرصود من داخله فحسب ، وتجليات
الشمعة حتى تنتهي إلى صورة النبی الخضر أدركنا الطريق الملتوى الذى سلكته
الرواية لإثبات التعددية ، وإكساب منطق الشيطان معنى معاكسا له ، حتى توقع
صوتها في صفوف الملائكة ، وإن جعلته يخر صريعا في نهاية الأمر ثمننا لهذه
الملائكية التى لا يطيقها الفن ولا تحملها الحياة .

رؤية مشرقية لرواية مغربية

كتابة الارتجال في سيرة شكري

« زمن الأخطاء » الجزء الثاني من السيرة الذاتية الروائية للكاتب المغربي الكبير محمد شكري يقتحم عالم الأدب العربي بنموذج مضاد جذريا للكتابة الراهنة ، وكما أن محك الإيمان بحرية التعبير لا يتجلى عندما نتفق على شيء فنقبل الاعتداد به ، بقدر ما يظهر في اعترافنا للآخرين بحقهم في الاختلاف عنا ، ومشروعية دفاعهم ضدنا ، فإن الطابع الفردي لا يمكن أن يبرز بقوة في الكتابة المتوافقة مع منظومات القيم ومعايير الجمال في الحياة الثقافية . بل يبدو متوهجا عند إهداره المتعمد لهذه المنظومات وتحقيقه للمتعة الفنية . وإذا كانت نشأة السير الذاتية في الآداب العالمية قد اقترنت - كما هو معروف - بنزع الكراهة الكلاسيكية عن كلمة « أنا » وبروز النزعة الفردية المسنونة منذ الرومانتيكية ، وشروع الكاتب في إثبات حقه في الاختلاف بالفخر بنقائصه الشخصية واعتبارها مصدرا لتفوقه وإبداعه ، فإن النموذج الأول لها في الأدب العربي « الأيام » لطفه حسين كان جارحا للحس الجماعي « الأليف » بقدر حملته على نظم الأسرة والقرية والأزهر والمجتمع . لكنه لم يصل إلى درجة استعداد الرقابة ففتح الباب لتيار السير الذاتية الأدبية التي انهمرت فيما مضى من هذا القرن حتى بلغت درجة التشبع ببلادتها وزيفها والتزامها بالإيقاعين الاجتماعيين والأخلاقيين السائدين . وكان علينا أن نتنظر إلى هذا العقد الأخير زمنيا ، وأن نرقب المغرب العربي مكانيا ، حتى نشهد هذه الطفرة النوعية في جنس السير الذاتية ، يقوم بها شكري في « الخبز الحافي » أولا . بكل مفارقاته في الوصف الخاطيء للمألوف ، إذ يتعين في لهجة المشرق أن يكون إما « الخبز الحاف » بدون ياء ، وإما « خبز الحافي » بحذف الصبى الموصوف ، ثم لا يلبث أن يتكسر هذا الخطأ يامعان في « زمن الأخطاء » كلها .

على أن اللعبة التي يمارسها شكري ليست لغوية في أساسها ، بل هي محاولة جادة لتأديب الحياة في نصفها الأسفل ، والتفنن التلقائي في توصيف تجربتها المباشرة . لتخليق مسافة جمالية كافية بين الحكى والمتخيل ، باقتراف بعض الممارسات البلاغية الفطرية التي تستحق التأمل والتحليل . فمنذ المشهد الأول - من عنوانه - يقع على تشبيهه الدال : « أنا هنا وحدي . . قطفت زهرة بيضاء ، شممته . . لا شيء يفوح منها ، لا شيء عندي أخشى ضياعة في هذه الليلة . . . » إننى مثل هذه الزهرة التى أسحقها الآن بين أصابعى ، يفرح بالتشبيه فيجعله عنوان الفصل « زهرة دون رائحة » . تقترن زهور المتنزهات الرخيصة المبتذلة في وجدانه بالإنسان الضائع الفقير ، لاستحضار الأثر القديم « إياكم وحمراء الدمن » عن زهرات المستنقعات العفنة ، بل ينعكس التشبيه على الذات ، ل يتحدث عن الآخرين ويريقيهم الخادع كما نألف في الخطاب السائد ، بل ينعطف بنقده نحو نفسه ، يعترف بخلوه من العطر والحقيقة . لكنه لا يمعن في تتبع مقتضيات هذا التماثل ، يعجبه أن يلاحظه فيسجله وهو يمضى لشأنه . هل يشير إلى درجة عالية من الوعي الشقى بالزيف في رصد المعطيات الخارجية ؟ هل يهش بهذه الصورة الفطرية التى صنعتها مخيلته أسراب الذباب . وهو يحط على الطعام أمام المقهى ، فتعاف نفسه الأكل ويؤثر الجوع ، فيقيم تعادلا منسجما بين مشاهد الحياة وصناعة الذاكرة ؟ يبنى متخيلا محايدا لا يعنى بتجميل شيء ولا تقبيحه ، بقدر ما يعنى برصد وقع الأشياء على النفس فى تجربتها الحميمة . وهى تواجه الذات قبل الآخرين . وإذا كانت السيرة الذاتية تحقق وظيفة أولية ، هى التطهير بالاعتراف . فإن هذا التشبيه الطبيعى يعنى القطرة الأولى فى سيل هذه الاعترافات الممضة . ومن الطريف أنه يتسق مع الفضاء الذى يحدده بشكل عجيب ، فهو عندما يسحق الزهرة بين أصابعه يضغط على ذاته فى لحظة مضادة للفخر والاعتزاز بالنفس ، تهوين الذات باعتبارها بصورة المشهد السردى ، والاعتراف بوضاعتها يكسبها نبلا جديدا يتلاءم مع بلاغة الشعرية المضادة بشكل لافت . لكنه لا يكتفى فى نقد الذات بتفريغها من العطر ، يمعن فى إلصاق روائح أخرى كريهة بها ، بطريقة سادية وعادية فى الآن نفسه ، تتسق مع طريقة القص فى صناعة

الصور « إذ يكفى أن نختار حدثا ونحكيه لنشكل صورة سردية، يقول مثلاً: « في مرحاض المقهى الإسباني تصاعد بولى إلى فوق مثل نافورة، تبلل سروالى ويدي، تناولت قهوة بالحليب» المحذوف هنا - أو المسكوت عنه - هو غسيل اليد على الأقل « لكن رائحة السروال ستظل عالقة به، مما يكسب زهرته عبقا مضادا. وهو لا يستخدم أى تشبيه هنا، دعك من النافورة المحصورة فليست هى المشكلة، بل يتابع حكى تفاصيل حياته بطريقة « طبيعية»، وأبرز ما فى هذه الطبيعية أنها تحتفل بقبح الحياة وقدريتها « بحيث يصبح « هجاء الذات» نقدا للمجتمع وتمردا على «المكتوب» فيه .

بيد أن المفارقة الفادحة فى هذا الفصل المعبأ بالمشمومات لا تأتى إلا فى نهايته « عندما تشتعل محرقة قصر الباشا الموالى للاستعمار وتفحم عبده الأسود، على مقربة من جنود الاحتلال الإسباني الذين لايتدخلون، « فتمتلئ الساحة بضباب ذى رائحة كريهة خانقة ينفثه رجال الصحة، لكن رائحة الشحم البشرى المحترق كانت أقوى، ظلت عالقة فى شامات الناس». وبالرغم من أننا نتقل هنا من الخاص إلى العام، من الراوى إلى المشهد النصالى المحموم للجماهير، إلا أن السادية ذاتها، وتمجيد البشاعة وتكريس القبح اللا إنسانى تظل السمة الغالبة على سلوك الآخرين، فحرق جثث العملاء ونهب ممتلكاتهم كناية أخرى عن تعذيب الذات الجماعية وجلدها بعد أن تنشط إلى طرفين يختل بينهما ميزان القوى فى لحظة محددة. ويظل انبعاث الرائحة الكريهة أبلغ إشارة لتفسيخ الحياة، وهى تستخدم بالصراع فى النفس والخارج « كبديل لعطر الطبيعة الغائب المفقود .

وإذا كان « كونراد » يقول بالنيابة عن الروائيين : « إن مهمتى . . هى أن أجعلك ترى» فإن ذلك يحدث هنا، بغض النظر عما إذا كان مانراه محببا لنا أم لا، بل إن كراهته تجعله أعلق بالذاكرة وأشد اقتحاما لمعطيات الحس وتأبيا على النسيان، نحن نرى ونجبر على التذكر ولأننا بإزاء رؤية مستمرة لهذا الجانب البشع الفاحش من الحياة ونكهتها، فإن « تلك الرائحة» لن تنقطع عن الفصول التالية، فالفصل الرابع على وجه التحديد عنوانه « القمل المحروق له رائحة بشرية»،

يضمن امتداد « المبخرة » إلى بقية الأجزاء ، ويدفعنا لأن نتساءل عن مدى تجذر هذه التقنية في التراث السردي القديم في حكايات الشطار وأدب الصعاليك ، وما الفرق بين دلالتها هناك ووضعها اليوم ، هل نحن بصدد إعادة استزراع للسردية العربية في مناخاتها الشعبية المضادة للأفق الرسمي ؟ أم حيال إحدى تجليات الاختلاف في صياغة الذوق الأدبي يتمي إلى مجال ما بعد الحداثة دون علاقة بالماضي ؟ وإذا تذكرنا أن هذه السيرة الذاتية تراوحت بين عنوانين : « الشطار » في طبعة ، و« زمن الأخطاء » في طبعة أخرى ، أدركنا أن المشكلة لم تكن في مجال النشر وظروف الاختيار بين المشرق والمغرب بقدر ما هي مظهر لتعدد تفسيرات النص وفضاءاته الدلالية بطريقة تبرز تواطؤ المؤلف والنقاد المقدمين له في هذا التعدد .

بين الارتجال والابتدال :

للكتاب طقوس وتقاليد ، مثلما للحب ، يتفنن المبدعون في الخروج عليها وابتكار أنماط جديدة منها ، في عملية أدائها والشروط الحافقة بها من ناحية ، وكيفية التقاطها لتداعيات الخواطر واختيارها لمادتها الأولية من ناحية ثانية . لكن شكري يصير دائما على أن يذهل قارئه بما لا يمكن أن يقع في حسبانته أو يدخل في دائرة توقعاته بالنسبة للأمريين معا . يقول في هامش الفصل الثالث تعليقا على حكاية التجول في المقابر : « مازالت أمارس هذه العادة حتى اليوم ، بعض كتاباتي ، منها الجزء الأول من سيرتي الذاتية الخبز الحافي ، وهذه التي أكتبها اليوم ، كتبت فصولا منها في المقابر اليهودية والنصرانية والإسلامية ، خاصة المقابر التي يرجع عهدا إلى القرن التاسع عشر في طنجة » ربما لأن المقابر القديمة أكثر إيجاء أو لأنى أحب الموت القديم .

لو كان شكري كاتباً رومانسياً متشائماً لكانت قصته مع كتابة المقابر مندرجة في إطارها المرجعي . لكنه كاتب طبيعي حتى النخاع ، مسرف في ماديته وحسيته وانتباهه المستغرق لأدق التفاصيل الفاحشة في الحياة اليومية السفلى ، يستبعد تماما

منظومة القيم الروحية الكلاسيكية ويتباهى بجرح الحس العام للقراء بالإشارات المكرورة لكل أنواع المحرمات في الأعراف والتقاليد، صعبة الموت والحديث في حضرته إذن تصبحان عملا ارتجاليا وعشوائيا إلى أقصى درجة « ليس هناك أى بعد ميتافيزيقى بارز فيما تطرحه الكتابة من رؤى ثقافية يمكن أن يتلاءم مع مناخ القبور. وإذا كانت الحياة ذاتها، كما تعرضها الصفحات « عملا من أعمال الصدفة المرجلة فإن الموت أشد عبثية واعتباطا، كلاهما يخلو من النظام المعقول في نسق مستقر. فإذا ما طرحت عليهما الكتابة، وألقت بظلها على الفضاءين كانت نموذجية في ضديتها للقصدية وخضوعها لمنطق الارتجال العشوائي. ومع أن هذا التلازم بين الكتابة ومكان « الموت القديم » مثير للتأمل فإن ذكره هامشي « يجيء اعتباطا وعلى سبيل الاسترسال فحسب، مما يعزز طابع الارتجال فيه. ولأن كتابة شكرى تقع خارج « المؤسسة الأدبية » فإنها تقتحمها من الباب الخلفى، تدخل إليها من منطقة القرن التاسع عشر، في مساءلة جذرية عن البدايات وتأسيس جديد لنوع آخر من جمالياتها، هي جماليات الاختلاف الناشز والارتجال المبتكر.

على أن هناك مظاهر عديدة لهذا الارتجال نختار منها أمرين :

أحدهما يرتبط بطبيعة كتابة الكبار، باعتبارها كما يقال نقشا على الماء.

والثاني يتعلق بتلك السخونة العفوية التى تفوح من ابتدال الكلام.

أما تجربة التعليم في الكبر فهى التى تؤسس لوعى محمد شكرى فى زمن الأخطاء، وتستأثر بكثير من مادته التسجيلية، وتتجلى فى « كتابة الكبار » خواص فارقة تميزها عن الكتابة فى زمنها الطبيعى منذ الصغر، فقد تكون خاصة فى بدايتها بطيئة ومتعشرة وغير واثقة من ذاتها، لكنها حالما تنفتح لها أسرار الرموز وقوانين العلامات تندفق بتلقائية مدهشة، تعويضا عن « الاحتباس » الذى أصابها وأخرها عن موعدها. تصبح كتابة « نافورية » موهوسة، لا تتوقف فى اختيارها على ماجرى العرف بانتقائه، تتلذذ باختبار حريرتها ونضجها وممارسة عفويتها دون أن تأبه للقواعد التى ترسخها المؤسسة الثقافية فى نقش الحجر، تصبح كتابة « على

الماء» لا لأنها سريعة الزوال بل لأنها سريعة الإجراء والجريان، إنها كتابة التدارك واللاحاق بالآثر قبيل فوات الأوان. ليست مشدودة للموضوع النموذجي ولا رهينة بالمادة المعتادة، إنها أشد جسارة ورشدا من أن تلتزم بالعرف، فهي تحتقر التعليم المنتظم مرددة مع شكرى قول «رامبو» «ليس من الخير أن نبلى سراويلنا على مقاعد الدراسة». تمارس مسئولية لا يقوى عليها الصغار المدربون المروضون، ومع هذا فإنها تظل مسكونة دوما بعدم الثقة وخلخلة المرجعية وتوهم المجانية. من هنا تجيء معاناة شكرى الشهيرة في هجر الكتابة، وجهود أصدقائه في توريطة معها، كأنه يعاني كل مرة حالة ولادة، أو إجهاض - عسير. يعود هذا العسر إلى مفارقة جليلة، هي قرب المسافة بين المعيش والمكتوب واختلاطهما في كثير من الأحيان، حتى ليبدو أحدهما بديلا عن الآخر وليس معادلا له. في إحدى العبارات الحكيمة التي يسوقها الراوى / المؤلف يقول: «الحياة الحقيقية توجد دائما في الكتب» فكأنه يعيش مع وقف التنفيذ حتى يشرع في الكتابة، عندئذ تتجلى له حقيقة الحياة التي كانت خافية عليه، فيعلن كما سنرى فيما بعد أنه لا يبحث عن الحقيقة وإنما عن رموزها، إنها لعبة كتابة الكبار المتدركة السريعة المرتجلة / الواعية بذاتها في الآن نفسه.

وإذا كان لسن القلم عفته، ولطرف اللسان بذاءته وفحشه، فإنها نادرا ما يتبادلان المواقع «لأن الكتابة تصنع مادتها اللغوية المنتقة، تترجمها إلى مأثورها» البليغ الجميل، أما اللسان، فهو إذا ما انحلت عقده الثقافية انهمر بما يخطر له في تلذذ وجراة، تصبح البذاءة والولع بالفواحش قانونه المحبب. وليس للمسألة مدار طبقى أو مهنى، وسنرى أن «التهجين» اللغوى والأدبى عند شكرى في علاقته بالإسبانية أسهم في تعميق هذه الخاصية، لكن نتيجتها اللافئة تمثلت في الإلحاح على تسمية ما لا يسمى من مناطق الجسد وأفعال الحياة من الجنون والنصب واللواط والدعارة والقتل وزنا المحارم، «زمن الأخطاء» مفعم بهذه المادة الساخنة المرتجلة المنقولة من الشفاهية إلى الكتابة دون تقطير أو تأديب.

وإذا كانت كل فصول هذه السيرة مشحونة بتمثيل تلك الأخطاء الكبرى

المحبة إلى صاحبها بصدق فإن بعضها يتضمن مفارقات لافتة في تناقضها، مثل فصل « عناد الحب القاسى مثل خبز الفقراء » الذى يصور فيه الجمع بين رغبة العهر العارمة وولع قراءة المنفلوطى وجبران ومجنون ليلى لمعرفة الحب المثالى، لكن لغة المواخر هي التي تفرض كثافتها ولزوجتها على الخطاب السردى، تجعله حريفا حارقا لاذعا - مثليا كان يشترط الناقد المصرى ابن سناء الملك فى « خرجة » الموشحات الأندلسية المغربية - إزالة الحواجز بين الكلام واللغة، بين المنطوق والمكتوب تؤدي وظيفة جمالية أخرى هي الكشف عن صلب الحياة الشعبية دون تزوير أو مدهانة، منح الشرعية للمنفين لاحتلال مكانهم - بلغتهم - فى خارطة المتخيل السردى ونبراته يؤدي إلى تعديل بوصلة الذوق العام لتتسع - مع بعض التمزقات الضرورية - لهذه الهوامش الدالة فى الكتابة العربية « علينا أن نتحمل بدل أن نتجمل ».

صورة العائلة والدماء الحارة :

يمارس محمد شكرى فى « زمن الأخطاء » صناعة شعرية السردية، يترك للمتخيل أن يقيم خيمته المشاكلة لأحداث حياته، ليس كل ما يرويه بالضرورة واقعا فعليا، يستحيل أن يتذكر الحوارات واللحظات الفعلية يكفى أن يكون محتملا ومجانسا كما كان يحدث لكن من منظور الآن هذا الشرط فى المتخيل الاحتمالى الاستعاضى هو الذى يميز الرواية عن الشعر، وهو الذى يسمح للسيرة الذاتية أن تكون أيضا روائية، كما يحددها شكرى فى العنوان بدقة نقدية يحسد عليها، معارضا « برادة » الذى يلاحظ فى المقدمة « ابتعاده من الصوغ الروائى للسيرة »، لا يمكن أن يكون الفاصل بين زمن حدوثها عام ١٩٥٧ وزمن كتابتها ١٩٩٠ ثلث قرن ثم لا تصبح روائية متخيلة مهما كانت درجة استحضارا لماضى واستنطاقه . يروى قصته مع عائلته موزعة على الفصول، يتركز بعضها - دون شجن - على عودته إلى تطوان، وقوعه أولا فى بيت « التفرسيتى » - هو يعرفه جيدا فلا مبرر لتقديمه لنا - يذهب إليه كى يصبح به إلى كوخ أبيه وإخوته المصنوع من

القصدير ، تخرج أخته « أرحيمو » لاستقباله وتعرفه بمن كبر من إخوته وبمن جاء بعد رحيله . عندما يعود للكوخ في المساء يجد جارهم في انتظاره ويلمح حقيقته التي تركها في كوخبهم مبنعجة ، كان أبوه يريد إحراقها ثورة عليه ، يحكى عن نفسه « خامرتنى فكرة شراء سكين والعودة إليه وطعنه ، أو تدبير وسيلة لإخلاء إخوتى من الكوخ وإحراقه وهو نائم » قتل الأب هنا ليس مجرد مجاز سيكولوجى ، بل هو خاطر عملى يصف علاقات شجرة هذه العائلة اللعينة ، يختار لها شكرى عبارة استعارية فى العنوان « الملح لايزهر أبدا » فهو ابن الملح ولن تندى كفه أو تورق حياته بغير الشظف والعنف وبتراواصر القرابة ، سوف يحكى بعد ذلك موت أمه وتنازع الميراث المعدم فى جنازتها « أما أبوه فلم يدع لحضور جنازته ، الكل يعرف كراهيته له .

على أن هناك قرابة أخرى حيمة شكلت وجدان شكرى ورؤيته للحياة منذ صباه ، وهى تلك التى تربطه ثقافيا وإنسانيا بالدماء الحارة الإسبانية ، وقد تمثلت آثارها عند كتابته فى مظهرين بارزين :

- الاجترأ على اللغة العربية فى نحت الصيغ الجديدة ، فهذا شأن الإسبانية التى تتخلق كل يوم من جديد على لسان أدبائها ، ويعلن مجمعها اللغوى الملكى كل عام قبول صيغ وأشكال وكلمات حديثة كرسها الاستخدام الأدبى ، بالعدوى أصبح بوسع شكرى أن يقول مثلا « تباسمنا » أى تبادلنا الابتسام « أو تكبسننا - أى رأينا الكوابيس - أكثر من الأحلام ، أو يقول « تبرعم طيف بسمة ثم انفعر البرعم فانجمل وجهها » هذا الانفعال المطاوع الذى يجعل محيا المرأة أجمل بصيغة الانعكاس من خواص الإسبانية ينتقل إلى العربية . كما انتقل الاجترأ على مايقال بهذه اللغة دون أى استصفاء ، مما جعل الكتابة تتضمن هذه الشحنة الهائلة من الإشارات المحرمة ، لانسى أن آخر عظماء الأدب الإسباني الحاصلين على « نوبل » « كاميلو خوسيه ثيلا » بنى شهرته على وضعه « للقاموس السرى » الذى يجمع فضائح اللغة العلنية ويهتك قدسية الكتابة التقليدية . ومع ذلك فإن هذه الجسارة اللغوية لم تلبث عند شكرى أن جعلت أسلوبه بصفو ويتكشف ويكتسب قواما

شعريا رائقا ، تخرمت على طرف قلمه - الذى يكتب به - لاهذا الآخر الذى أصابه مرض الزهري فتقيح - سالت تجربة الحياة فى كلمات مقطرة بليغة ، أصبح بوسعنا أن نقرأ له : « إن العالم الصغير الذى كونه خارج المعهد قد تزلزل ، التفاحة قضمت ، والبرتقالة انشطرت ورحيق التوت سال على الشفتين ، وبعد حلو يكون الحنين » لابد أن نلاحظ أن الكتابة قد أخذت ترتحل فى قلب الفن فتبعد عن الارتجال دون أن تفقد عفويتها وتدفقها . إنها تكتسب هذا التدفق من تموجاتها المتلاحقة بحيث تصبح المستعاد الجميل . وسرى أن هذه الشعرية ستطغى على إيقاع الجزء الأخير من السيرة الغنائية .

- أما المظهر الثانى فهو أخفى من ذلك وأدق . لأنه يرتبط بهذا النزوع الإسباني الأصل لجرح سطح الحياة بعنف وتوسيع الفجوة بين شقوقها . البؤس لابد أن يكون حادا كافرا فى مواجهة الرفاهية الطاغية . الألم يحتدم فى مقابل اللذة العارمة ، الانشطار إلى ضدين بحمية لاهبة هو قانون الشخصية الإسبانية المتحمسة دائما والمتصارعة فى أغلب الأحيان ، لا يضاهاى عدد الراهبات المتبتلات إلا فاجرات الحانات الساقطة . حركات « الفلامنكو » العصبية التى تكاد تحرق الأرض تتوازى مع دموية مصارعة الثيران فى تعبيرها عن هذا الانشطار الذى ورثته الثقافة الإسبانية من عصورها الوسطى المحتدمة بالصراع واستقطاب الاضداد . أليس فى طريقة شكرى فى النظر إلى الماضى واختيار شخوصه ورؤية وقائعه ملامح الصعلكة الإسبانية العريقة - بجذورها العربى المردود - ونموذج « الاسبرينتو » - البشع الجميل الذى كرسه كبار الأدباء الإسبان منذ مطلع هذا القرن ؟ هذا المذاق الحارق لطعوم الحياة والشرعية المدببة للشر وفضاعاته ، وخلع طابع الفن الجميل على انعكاساتها السردية يجعل شكرى منقوعا فى المناخ الإسبانى ، يكتب العربية بمزاج عاهرة كما يقول فى أحد مجازاته اللافتة الصارخة .

انحلال الروح وغنائية طنجة :

كلما مضينا بعمق فى اختراق عالم شكرى استطعنا أن نلتقط حدة إيقاعه فى الكتابة ، ولعل متابعة سلسلة التشبيهات البلاغية أن تقودنا عبر هذه الخطى ،

قصة التحولات الداخلية والخارجية تستبد به عندما يرقب بحسرة لاذعة تبدل الحانات والكؤوس . ينقلب على باطنه «أحسنى أحيانا مثل ثور المصارعة الذى يخرج من نفق الظلام إلى النور لينطح الهواء ويشحذ أماميته وخطمه فى الرمل» مبدد أصدمته قبل أن يبدأ صراعه مع قدره المحتوم . إنه العيش فى زمن الأخطاء ، لقد تلوثت بليل الشارع « حتى مجانينه اللطفاء تصومعوا » صاروا عقلاء » استطالت لحاهم . . هذا ما أشتاقه : ليل الحنين إلى الشارع » .

مفارقة الظلمة التى تربت فيها مشاعره فى حضن الماضى ، ودهشة النور المزعج فى وعى الحاضر ، وطاقة اقتحام الثور وتبديدها فى الارتطام بالأشياء على غير هدى ، هذه هى الصورة التى تتكشف للسارد لتلقى بظل دلالتها على حياته . عندما استغرق فى الهجاء السياسى استعار حديث المهاجرين عن فاشية «فرانكو» قناعا لوضعه المغربى . لكنه عندما أخذ يرصد « حركة الداخلين فى الجمارك وهم يزحفون واقفين . . ببطء زحفهم يذلم حتى نخاع العظام . . مذلة الوطن أقسى عليهم من مذلة الغربة» انفجر الجرح فى أعماقه ، لم يجد سوى تشبيه الثور النطاح الذى يخطئ دائما هدفه كى يصل إلى تمثيل قدره . لم تعد بلاغة الارتجال هى التى تشفى غليله ، حلت محلها نزعة الاقتحام ، لكنه يخبط قرنه فى الرمل والقاع » يبدد صدمته فى المجتمع بعماء مقصود . لم يكن الجنون حلا بديلا للكتابة فى الحياة والتاريخ ، إنه فصل آخر منها ، حتى إذا تصومع المجنون واستعقل ، وخرج بلحيته المستطيلة وروحه المتحللة فى جسده ، فإن ما يزلزله إنما هو شوق الحنين إلى الشارع إلى ضوء التاريخ الفعلى وحركته الضرورية . سيقول الآخرون إن الكتب - أى الثقافة - هى التى جنته ، ألقت به فى عاصفة الحياة الحقيقية ، وستقول كتابته إن فداحة الوعى الشعرى بالذات كانت أشقى وأعنف من أن تمتصها رمال الواقع المتحركة أو كلمات الكتب البليغة ، لقد أزال الكتب عماء الثور ، لكنها تركته وقد أوشك أن يدمر ذاته بالانتحار والجريمة .

يقول شكري فى ذروة تمثيله لتلك اللحظات الفاجعة التى خطا فيها مرتين على أرض الجنون ، ومحاولة امتلاكها بالكتابة بعد التماثل المتأسف : « اعترافات رسو

علمتني أن أجد عزاء في امتلاك الأشياء الصغيرة التي يهملها الآخرون، لكن انحلال الروح في الجسد كان مسيئاً المرضي الغلاب» ماذا يعنى انحلال الروح؟ لابد أن نستبعد التفسيرات الأخلاقية للمشاعر الإنسانية الكبرى، كما نطرد وهم الشيطان الذي يتسلل عبر كلمة «مَسَّ»، ليس من همننا نقدياً أن نبحث عن الأسباب، لكن علينا تداولياً أن نتأمل النتائج في صفحة الكتابة. لقد وجدنا شكرى في المصحة العقلية صورة كنائية للحياة الخارجية، فهي وجهها المقلوب. لكنه لا يختلف عن العالم الذي اعتاد تقديمه، الغرائز هي ذاتها، أنماط السلوك تتكرر داخل الأسوار وخارجها بنفس الإيقاع. هل استطاع شكرى أن يكشف لنا عن جنون العالم حتى أصبح عالم الجنون بالغ الألفة والجمال - حتى في قبحه - بالنسبة لنا؟ هل انتهى الإبداع إلى توحيد البؤرة بين المنظورين فرأينا حقيقة حكمة المجانين؟ أم إن مفهوم الانحلال الروحي عند شكرى يختلف عما نألفه، إنه يستشهد بعبارة لكاتبة إسبانية تقول «كل عقل نشيط فهو صادر عن روح منحطة»، نشاط العقل، انتعاشه إبداعياً لالتقاط جميع تفاصيل الحياة وصناعة العالم المختلف منها قرين لازم الانحلال الروحاني.

مهما كان الأمر في مسألة البواعث فإن ثمة حقيقة بادهة في جانب النتائج. وهي أن هذه الكتابة الارتجالية الارتجالية المنحلة تصنع أنماطاً من القراءة لاعداد أدبنا الحديث بها، تقدم نماذج مغاربية تعبق بأفق جمالي مخالف تماماً للنماذج الشرقية، تكاد تخلو من روح الفكاهة وهي تتركز على أرض مفعمة بكنوزها الأنثروبولوجية وخبراتها السردية. لكنها تضيف للمخيال العربي آفاقاً جديدة لم تدخل فيه من قبل. إنها لا تعتمد على الفانتازيا ولا تستثير أى عالم من الكوامن الصوفية، بل تحيل طينة الأرض اللزجة إلى كتابة حميمة مثيرة شديدة القرب من الواقع والرغبة في شعيره.

لكن السؤال الأخير: كيف تتشكل بنية هذه السيرة الذاتية الروائية؟ إنها تبدأ بعمر الكتابة فيه. بلحظة خروجه من الأمية وملاحقة الحقيقة، ثم تنتهي مدركة لذاتها بأنها «تبحث عن لعبة الحياة ورمزها لاحقيقتها» تشتبك مع مشاهد ووجوه.

وتصنف الأحداث والوقائع في حياد صارم ولغة مركزة متقطعة ، لكنها لا تلبث أن نصنع أسطورتها الشعرية في مسارين :

- أحدهما التحرر التدريجي من أسر الذات وأهوائها وتقلباتها الشخصية ، لرؤية انعكاسها في الآخرين . عندئذ تأخذ « جاليري » الشخصيات النسائية والرجالية في التتابع بعد أن كانت تتوزع على فترات متباعدة . يصبح فهم النفس رهينا بكشف كيفية تماسها الرفيق ، وتأملها العميق معا لحيوات الآخرين . تبرز وجوه المرواني وفطيمة وروساريو مشتتة أولا، ثم تنهمر « بورتريهات » سارة وبينيتو ولوشو فالى وياترسيا وقاسم وسالية لتصبح بمثابة تقطير وتعتيق لعدد من المرايا المصقولة العاكسة للراوى والمثيرة لتأمله الشعرى في التجربة الكلية للحياة . بهم تكتسب السيرة الذاتية طابعها الروائى الموضوعى دون أن تخرج على ميثاقها الخاص ، فهى تحكى تجربة الذات ، بضمير المتكلم الذى يتوحد عبره المؤلف والراوى والشخصية « لكن فتحة « الفرجار » فى المنظور تتسع قليلا لتصبح الرؤية أشد تراكبا وخصوية ، ولتصبح خيرة الواقع أشد احتضانا لدود الزمن واختزاناً لأسطوره العتيقة ، ويكون موت الأم ، واقتطاع الحبل الشرى هما القرار الأخير لهذا المسار.

- أما المسار الثانى فهو ناجم عن اشتداد حرارة الكتابة تدريجيا ، والدخول المعن فى ترميز أدواتها ، حتى لتتجمع قطرات الكلمات المكثفة وتتساقط متبلورة فى حبات ندية ، عبر قطع شعرية يتم الإيجاء أولا بإسنادها لشخص خارجي ، ثم لاتلبث أن تنسكب على الصفحات مخترقة هذه النسبة حتى تنغرس فى النص وتأليفه . هذه الشعرية الكتابية كانت تتوزع بشكل عشوائى على عناوين الفصول وبعض شذراتها التعبيرية ، ثم لاتلبث أن تنسكب مرة واحدة فى مقطوعات تامة تلتحم بأفق الرمز لترفع مستوى الكتابة وتعادل نثرتها وتبرز مافيه من إيقاع ذاتى هيم ، فتمحو بعض آثار الارتجال فيها وتصنع أسطورة الكلمات الموازية لأسطورة الحيوان ، وتكون مدينة طنجة - التسوء المديب - هى نقطة توهج المسارين معا بخمرها المسحور حيث يتمثل فيها زمن الشعر والحلم وكل أخطاء الحياة / الكتابة الجميلة .

حوار الزهرة والجنزير

محمد سلماوى كاتب مسرحى قدير، يعرف كيف يبنى النص الدرامى ويهندس حركته بإيقاع محسوب، ويرسم الشخصيات - على بساطتها بمهارة فائقة - وأهم من ذلك وأبلغ فى التواصل الفورى مع جمهور المشاهدين يعرف كيف يقدم الحدث أمامنا بصفاء شديد . بعد أن يبتعد به عن التعقيدات التى تعوق الفهم السريع المباشر. هذه القدرة على استهلال خيط واحد من نسيج الحياة المتشابك وعرضه منذ البداية فى موقف مجسد يخضع لقوانين الاحتمال وإمكانات المصادقية ثم تغذيته بعد ذلك بالتطوير المناسب والمدهش هى التى تميز طبيعة الكتابة المسرحية واقتصادها اللغوى البالغ . فكل كلمة فى المسرح لابد أن تتميز بالوظيفية والحركية . أية ثروة زائدة تؤدى لتهدل الموقف وتغضن ملاحظه وترهله ، ومن ثم فإن مادرج عليه الممثلون لدينا من إضافة مؤثرات وقفشات للنص يصيب صميم البنية المسرحية فى مقتل ، لأنه يخل بإيقاع الأحداث ويضخم مواقع بعينها فى الشخصية المتخيلة ويغير بؤرة النص الدلالية بعشوائية مسرفة . من هنا كان اهتمامى عند قراءة مسرحية « الجنزير » بعد مشاهدتها التحقق من مدى توافق العرض والنص . فلم أجد سوى بعض الفوارق اليسيرة التى تبرع بها الممثل الكبير عبد المنعم مدبولى ، الذى يقوم بدور أمين العجوز المشلول ، عند المطالبة بطعامه من الأرز واللبن والدواء ، ثم التهرب من تناولها وتسريبها بعد ذلك ، وقد بدا لى أن ما يكرره خلال المشهد الأول من تحذير ابنته زهرة ألا يكون الأرز باللبن يابساً مثل طبق الأمس شيئاً طبيعياً ، لكنه عندما أسرف فى ذلك ليقارنه بطبق ٢٨ من ذى القعدة الماضى أو ٤٥ من شهر مارس فقد اتضح خروجه على النص المكتوب . لأنه فى رغبته لجعل

المفارقة حادة مسنونة بين الموقف الدرامى المتوتر وهذر العجوز المخرف قد انحرف
ببؤرة الدلالة بتحويل الموقف إلى كوميدى خفيفة ، مما ظلل بالدعابة اللحظة التى
تكشف فيها الفتاة المنقبة التى اصطحبتها زهرة لمنزلها إشفاقا عليها ، تكشف
النقاب فإذا بها شاب إرهابى يقوم بعملية احتجاز لأفراد الأسرة كرهائن حتى
تتحقق مطالب جماعته ، مما يبنى مشهدا مسرحيا بامتياز . تتحدد فيه الأدوار بدقة
في الواقع والرمز منذ البداية . فهؤلاء الإرهابيون مخادعون وليس لهم من جوهر
الدين الأخلاقى نصيب ، ومن تنطلى عليه حيلهم السلوكية والمنطقية يصطلي
بجحيمهم مهما كان صادق النية ويتورط في تأمرهم ، والحوار الذى تقيمه زهرة مع
هذا الكائن الأسود يتيح الفرصة لتقديم شخصيتها وشرح ظروف أسرتها مما يتسق
مع ضرورة التعريف بعناصر الموقف ، وعندما يهتك القناع ترتطم النيات الإجرامية
بالمقاصد الطيبة البريئة ، فإذا جاء حيتئذ صوت الجدل - كأنه ينبعث من عالم آخر
مستلب وهامشئ - وجدنا المشهد قد أصبح يجسد الأجيال الثلاثة المتعايشة في
الواقع المصرى الراهن .

جيل الشيوخ وقد خرج من لعبة الصراع وأصبح طرفا كسيحا يقتات مما يقدمه
له الجيل الأوسط ويتعلق برقبتة . ومع أنه هو الرجل فقد أصبح عالة على ابنته ،
المرأة المدبرة لشئون المنزل والمجتمع ، والتى تبذل قصارى جهدها للحفاظ على
أبنته سليمة معافاة ، فتنجح حيناً وتفشل أحيانا أخرى . إذ إن غياب الزوج الذى
كان مهندسا معماريا قضى عمره في تشييد السد العالى يعد كناية درامية عن
انكسار هذا الجيل الأوسط بالموت السياسى ، وانقطاع ممارسته لمشروعه في البناء
والتعمير ، ويبقى الجيل الأخير من الشباب ، ويمثلهم في المسرحية شابان وفتاة يتم
بأيديهم صناعة الأحداث وتقديم القوى الفاعلة في حركة الحياة . وهى قوى سلبية
في مجملها ، لأن أحد الشابين وهو أحمد . مدمر قد دمر حياته ومستقبله واستنفد
طاقة أهله المادية والحيوية . حتى سحبت منه أمه مفتاح المسكن في لفطة دالة تشير
إلى انعدام أهليته وخروجه من دائرة المسئولية وتحوله لعبء فادح على أهله . والآخر
- محمد - هو الذى انجرف في تيار الإرهاب المقنّع بالدين وتوهم أن هذا هو

الأسلوب الأمثل لبناء الحياة والحضارة ، فأصبح أمثلة للسذاجة والخداع ، وتبقى الفتاة هي الوحيدة السليمة المعافاة التي تمارس دراستها الصحيحة - تخصص في الآثار المصرية ، وتقوم بواجباتها الصغيرة المحدودة ، لكنها عندما تكشف عن طويتها يبدو أنها هي الأخرى مصابة بالخيبة والإحباط . إذ تخلت عن مخاطبتها الأول لتفاهته وفراغه وعدم امتلائه بحلم كبير، ومن ثم توشك أن تقع في الإعجاب بالشاب الإرهابي الذي اقتحم منزلهم واحتجزهم لأنه متحمس لقضية . مهما كان ضلالها ، وهذه فتنة طريفة . لأن فكرة الحلم التي تتردد كثيرا في المسرحية تعد آثاره من بقايا عصر الأيديولوجيات والمشروعات الاستثنائية التي ذابت تاريخيا ، والعودة لبثها اليوم لا تسهم في بناء تصور حيوي عن الدولة المدنية التي تمارس مشروعها في التحضر والديمقراطية والعلم والإنتاج دون حاجة لشعارات وهمية ولا تعبئات عسكرية مفتعلة . لكن المهم لدينا الآن أن هذه « العينة » من الشباب شديدة القصور في تمثيلها النموذجي للواقع المصري الحديث ، فنسبة المدمنين لاتصل مطلقا إلى ٥٠٪ ولا نسبة الإرهابيين هي النصف الباقي من الشباب ، بل تظل الأغلبية العظمى من الأسر المصرية الفقيرة والميسورة خارج هذه الدائرة الشيطانية من الإدمان والإرهاب ، مما يجعل الموقف مصطنعا واستثنائيا ، والتأثير المترتبة عليه من الأدواء والأخطار مبالغ فيها إلى حد كبير .

منطق الصراع وبراهينه :

لا يمكن أن يتم بناء المسرحية اعتمادا على منظور أحادي يدعي احتكار الحقيقة وتمثيل الواقع . بل لابد من انشقاق الشعرة إلى نصفين - كما كان يقول لويس عوض - أي أن نعرض الدراما لصراع حق صغير مع آخر كبير، أو الصراع الباطل الذي يحسب أنه حق مع غيره من الباطل والحقوق ، المهم أن كل طرف يملك قدرا من اليقين بجديته موقفه وصحته وضرورته ، فلو فقد أحد الأطراف إيمانه بجديته قضيته وصدقها لتحولت الدراما إلى فارس أو كوميديا عبثية ، من هنا كانت ضرورة أن يتم تقديم بعض حجج الإرهاب والرد عليها دراميا . لأن النقاش وحده لا يكفي ،

لابد من تدخل الفعل والحدث والنتيجة ، حتى لا تكون المسرحية مجرد حوارية ذهنية ، يلتقط الإرهابى محمد أول حجة له عندما يهم بقتل زهرة ويطلق عليها الرصاص لأنها هرعّت لتلبية مطلب أبيها العاجز، فإذا تساءل هذا الأخير عن مصدر الطلق النارى ظن أنه من حفيده أحمد وأخذ في تقريعه للوصول إلى إدماجه لهذه الدرجة التى يهدد فيها أمه . عندئذ يلتقط الإرهابى الخيط ليقول لزهرة :

« انت ابنك من إياهم . ويتعاطى إيه بسلامته؟ كوكايين ولاهيروين؟ ونعم التربية والأخلاق ، لا دى الدنيا فعلا بخير . . ! هو ده الخير والجمال اللى بتقولى عليه ، طبعا فلوس وقلة تربية . وكفر وإلحاد، حايبجى منهم إيه غير كده؟ » .

هذا هو منطق إدانة المجتمع والحكم عليه من الوجهة الأخلاقية . وهو منطق لايفلح معه التصدى بالشرح والتحليل ، لأنه سيبدو كما لو كان تبريرا لما يحدث واستسلاما له . من العبث حينئذ إيقاظ الحس التاريخى والاجتماعى عند المخاطب لتذكيره بأن حركة الحياة تفرز مثل هذه الظواهر فى كل العصور . فالجريمة والشور آفات اجتماعية حتمية لا تعوق مسيرة التقدم الحضارى ، فالنزعة المشالية الساذجة لهذا المنطق لاينجح فى كشفها إلا البرهان الواقعى الملموس ، ومن ثم فإن الرد الذى تقدمه المسرحية على الفور هو الذى يتكفل بإفحام الإرهابى عندما تقول له زهرة :

« لم أكن أظن أنك سوف تستخدم المسدس لقتلى بدون ذنب ، ومن يعلم . . ربما لا تكون أول مرة تفعل فيها ذلك ، ولا آخر مرة » هذا هو الرد العملى الدرامى ، فهو من أجل هدف يبدو طيبا ونبيلا فى الظاهر ينجرف لارتكاب أبشع الجرائم . قتل الحياة ذاتها بدعوى تجسيدها ، العدوان على الأبرياء بزعم توريط المذنبين ، فيفقد سنده الأخلاقى وحجته المنطقية . عندئذ يكون الحدث الدرامى أبلغ من الجدل الحوارى . وهو حدث مدوّ فى صوت الرصاص ومتمثل فى جتزير الحديد ، ومهما يقال لتبرير هذا المشهد الحسى الملموس فهو مغالطة كاذبة ، لأن إقناع الواقع أكثر يقيناً ومصداقية من تحريف الكلام .

تأتى بعد ذلك الحجة القدريّة ، ومن الطريف أنها قاسم مشترك بين الطرفين بما

يكشف عن الجانب الدينى المتأصل فى طبيعة الشخصية المصرية تاريخيا . وسقوط دعاوى التكفير والمزايدة الإيمانية الفجة ، فالإرهابى يكشف عن خطته التى تمثلت فى اتخاذ أية عائلة تقع بالصدفة فى طريقه كرهينة ، فقد وقف لا يعرف كيف ينفذ ذلك حتى أشار لسيارة زهرة التى توقفت له ، ولو كان قد أشار للسيارة التى سبقتها أو تلتها لما وقع عليها هذا الاختيار العشوائى ، وهو يبرر ذلك بأنه « إرادة ربنا » فترد عليه زهرة بصرامة وحسم « وليك عين تتكلم عن ربنا وانت رافع المسدس على ست مربوطة فى كرسى وراجل كبير مقعد ، يابجاحتك يا أخى ! ! » ولكن أباهما المقعد ذاته لا يلبث أن يستخدم نفس هذا المنطق القدرى ليثبت فى قلبها شيئا من العزاء والسكينة ، فهو بعد أن يشير إلى الفوارق الفادحة بين جيل الأمس وجيل اليوم ، شأن كبار السن دائما ، يتذكر المرة التى ذهب فيها لبيت الأمة ، لمقابلة سعد باشا مع طلبة المدارس ، وتأخره عن موعد عودته للبيت ، وكيف أنه رضى بعقاب أبيه دون أن يحتج عليه أو يدافع عن نفسه ، بعد أن يتذكر هذه اللقطة الوطنية ذات الصبغة الأخلاقية البارزة . مما يصيب المشاهد بالقشعريرة للفارق الفادح بين كفاح الأمس و(نضال) اليوم فى قيمه ووسائله ، يقول لابنته بلهجة حانية :

« ماتخافيش يابنتى ، دا ولد صرصار وحشرة وقليل الأدب ، قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا ، ما يقدرش يمسك بسوء إلا بإذن الله » ثم يضرب الأمثلة على ذلك بنضال الطلاب ضد الإنجليز ، المهم أن الحججة الدينية واحدة وهى الاحتكام إلى القدر والرضا بمشيئة الله ، يستغلها الطرفان بما يكشف عن تماثل موقفيهما إزاء أمر بالغ الأهمية وهو إرادة التغيير فى الحياة وارتباطها بالقوة الإلهية العظمى ، وكل منهما يفسرها حسب رؤيته ، أحدهما لفعل الإرهاب والآخر لمقاومته روحيا ، ومعنى هذا أن التشابه بين طرائق تفكيرنا أعمق مما نظن ، مما يترتب عليه نتيجة خطيرة فى مواجهاتنا للإرهاب الفكرى باسم الدين ، إذ إن كثيرا منا لا يستطيعون رد مقولات الإرهابيين ولا تفنيد حججهم ويتورطون فى المزايدة الدينية ، بينما ينبغى أن نحتكم للحس الحضارى ونحترم اختلاف الاجتهادات ونرفض الاعتداء على حريات

الإنسان باسم الدين الذي شرع لحمايتها وتوجيهها أخلاقيا وروحيا ، أما البرهان الثالث للإرهاب فيأتى فى القسم الثانى من المسرحية على لسان ممثله عندما تدعوه زهرة كى لا يضيع نفسه وهو فى عزّ الشباب ، لأن البلد محتاجة لأبنائها فيرد عليها قائلا :

« البلد محتاجة فعلا ، لكن للمؤمنين الى يعرفوا ربنا ، للمستعدين يعملوا فى سبيل كلمة الحق وتطبيق شريعة الإسلام ، وعلاشان نوصل لده لازم يبقى فيه ناس مستعدة تضحي بنفسها ، تستشهد فى سبيل الله . . الإسلام هو الحل . »

يضع المؤلف بإثارة هذا الشعار شخصه فى مأزق حرج ، فليست هناك فرصة للدخول فى جدل عقلانى حول مدى إسلامية مجتمعاتنا ولا إجراء تحليل فقهى عن ملابسات المتغيرات التاريخية لكيفية تطبيق الشريعة ، وليس بوسع الضحايا معارضة الشعور الدينى فيجئ زين الهاتف وهو يحمل رفض الداخلية لشروط الإرهاب وتوعد محمد بالقضاء على الرهائن وقتلهم ليكشف عن إجرامية موقفه ، فالفعل المسرحى هو الذى يكمل الجدل الكلامى أيضا ، لكن اللحظة الفاصلة بينهما بالغة الدقة ، فقد سمعت فى القاعة بعد خطاب الإرهاب تصفيقا له ، فشرعت بخطورة الموقف لتعاطف بعض قطاعات الجمهور مع هذه الشعارات ، وتمنيت لو أن طرفا من بقية الحوار الذى يستكمل مع ياسمين فى المشهد التالى أن ينتقل إلى هنا مثل اعتمادها على الآية الكريمة « ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة » حتى لا تظل الحجة العالقة بأذن المشاهد وعينه هى التى ينتصر بها كلام الإرهاب مما يحدد ويهدد الإيقاع الدلالى للمسرحية . لأن صراع الأحداث مرتبط بصراع الأفكار ومتولد منها ، ولأن مسرحية الكلمات قد بلغت درجة عالية من الإتقان ، إذ أخذت دوائره تتسع وتتفاعل من الخارج إلى الداخل ، فصدام الإرهابى المخادع بالأسرة الآمنة لا يلبث أن ينقل الصراع إلى داخل نفسه عندما يكتشف نبلهم وطيبتهم فيؤثر أن ينضم إليهم وتتحدد الدائرة الكبرى عندئذ بين الجماعة والشرطة ، وليقوم معنويا فى الآن ذاته بين مجموعة من القيم الحضارية المتمثلة فى التاريخ والفن والمستقبل الحضارى وبين مجموعة أخرى من الأفكار

المغلوبة عن التضحية والإصلاح بالعنف والتضليل بالدين « ولكن الحل الرمزي الذي تنتهي إليه المسرحية في المواجهة الأمنية وموت محمد التائب على يد جماعته لا يمكن أن تؤدي حقيقة إلى تعريض الوطن لكل هذا الخطر الذي يجعل زهرة تختتم العمل بطريقة مسرحية صارخة ، وهي تقول بأعلى صوتها « بلدي » في استغاثة تاريخية . ويبدو أن الطبيعة المسرحية قد غلبت على هذه النهاية الحادة الفاجعة ودمغتها بطابع استفزازي « لكنها تدعونا حقيقة للتأمل في المشهد الراهن وحوار الخطاب التقدمي الوطني مع أنصار الدعوات الإرهابية المقنعة بالدين ، مع اليقين التام بأن المستقبل للعقل والحكمة والبناء الحضاري المعتمد على العلم والحرية والعدالة الاجتماعية .

نجارة النص المسرحي :

لعل أهم الجوانب التقنية في الأعمال المسرحية يتمثل فيما يطلق عليه الحرفيون «نجارة المسرح» أي طريقة خراط المشاهد وربطها ووضع مقابضها وتقفيل نهاياتها حتى تكون وظيفية ومؤثرة، تتصاعد دراميا وتنمو بالحوار حتى تصل للحبكة المقنعة، وهذا مالا يستطيع هواة الكتابة المسرحية تحقيقه دون علم وخبرة ، ومسرحية «الجنزير» تشف عن اقتدار فني واضح لدى كاتبها، إذ تقدم بنية محكمة موزعة على جزأين ، كل منهما يقع في ثلاثة مشاهد متوازنة تبدأ بمرور عناصر جديدة للعمل وتنتهي عند مفصل حاسم يمثل منعطفًا هامًا في تطور الأحداث ، وتستخدم ألوانًا من الرموز الشفيفة القريبة ذات الدلالة الفورية ، مثل زهرة اللوتس المصرية التي تتماهى معها في الاسم الشخصية الرئيسية «زهرة» ، ومثل النقاب الذي يمثل الخداع والقناع الديني الأسود « ومثل الجنزير الإرهابي الممثل لتعويق الحركة والحرية « ومثل الإشارات الوطنية في حديث الجد ، غير أن هناك عنصرا بارعا يستخدمه الكاتب في مطلع المشهد الثالث والأخير يستحق العناية الخاصة ، لأنه يقدم مفاجأة مذهشة وسارة تنتقل بالحدث والشخص والمشاهدين إلى مستوى نفسي ووجداني عميق ، وذلك عندما يصحو الإرهابي الذي غفا لحظة على صوت أم كلثوم يخترق أذنه وهو يصدق :

مصر التى فى خاطرى وفى فمى
أحبها من كل روحى ودمى
يالىت كل مؤمن بعزها يحبها ، حبى لها
بنى الحمى والوطن من منكم يحبها مثلى أنا . .

فيهب مذعورا ليعلن عن عدائه للفن والوطنية وصوت المرأة العورة ، لكن
ياسمين تدخل الصالة - وقد اقتربت من نفسه فى الليلة السابقة خلال حوارهما -
وهى ترتدى « تى شيرت » ملوّنًا كتب عليه بالإنجليزية « أحب مصر » فإذا شرعت
أم كلثوم فى إنشاد المقطع الثانى انهمرت الدموع من عيني زهرة - وعيون المشاهدين
- وأخذ الإرهابى فى سد أذنيه دون جدوى ، وقد وظف هذا المشهد التأثيرى الناجح
فى تعميق الاستعداد لتحوله عند إدراكه لمسارعة أعضاء الأسرة فى أن يفدى كل
منهم الآخرين . عندئذ نجد أن الحس الوطنى المعبر عنه بالغناء قد تمت ترجمته
لمشهد عائلى ، وكما كان الخداع هو الوسيلة التى بدأ بها الإرهاب الأحداث فى
مشهد الفتاة المنقبة فإنه يظل وسيلة لإنهائها عندما يطرقون الباب باعتبارهم من
الشرطة ليقوموا بتصفية زميلهم المتخاذل ، ويدركهم البوليس ليتولى القضاء عليهم
فى نهاية الأمر بلغة الرصاص التى يستخدمونها منذ البداية .

وإذا كنا لانستطيع أن نقول إن محمد سلماوى ينتمى لمدرسة توفيق الحكيم
المسرحية . لأن اختلاف الظروف التاريخية للتجربة يجعل نموذج الحكيم غير قابل
للتكرار بكل عوالمه وآفاهه ، فإن هناك لونا من التماس بينهما ، نلمسه فى بعض
وسائل الأداء المسرحى وتقنياته ، فطبيعة الحوار وتوليدياته ومساراته تتلاقى فى هذه
المسرحية مع ما ألفناه عند الحكيم الذى يعتبر أمير الحوار فى اللغة العربية . خاصة
ماينجم عن توظيف المفارقة فى توازى عوالم الشخصيات دون تقاطعها أو اشتباكها
فى تبادل حميم ، مما يضيف مسحة من الدعابة الشجية على الحوار . فلدينا مثلا فى
مسرحية « الجنزير » شابان مستلبان ، أحدهما بالمخدرات والثانى بالإرهاب . وكل
منهما يعيش داخل بنية عقلية ونفسية تعزله عن غيره وتضعه فى موقف تصادمى
معه ، فإذا تحدث كل منهما رأيناه يغنى على ليلاه ، فتتماس العوالم دون أن ترتطم

ويبدو كما لو كانا يشيران إلى الظواهر ذاتها في تفاهم عفوى عميق ، يقول محمد
«الإرهابى» :

- الأمير أعلم منى ومنك باللى مفروض يتعمل .

فيرد عليه أحمد

- أكيد يعرف كل الأنواع « صليبة ، فراولة « سبراكس محمد « موش عاوزينا
ننضم للجماعات اللى بتدعو إلى سبيل الله ، آمال عاوزينا نروح فين « عايزينا
نعمل إيه؟

أحمد - مفيس أى حته الواحد يروحها ، ومافيس حاجة الواحد يعملها ، النادي
بقى دمه ثقيل والحبوب فيه غالية نار، مافيش غير الواد الملك .

لكن سلماوى لايسرف فى إقامة هذا التوازي ولا يمضى به طويلا ، كما كان
يفعل الحكيم عندما يستغرق مشاهد بأكملها فى حوارات متوازية ومتلاقية بصدفة
المفارقة ، كما نرى فى الصفقة والحديث عن الأرض والخادمة ، وفى ياطالع الشجرة «
أما سلماوى فيقتصد فى استخدام هذه الوسيلة فى الحوارات المتوازية ، وينجح فى
توظيفها لإضفاء دلالة خاصة على المشهد ، كما نرى أيضا فيما يورده الجلد « أمين «
عن مفاوضات سعد باشا مع الإنجليز وبقية الأسرة تتحدث عن مفاوضات
الداخلية مع الإرهابيين ، الأمر الذى يضيف على الأحداث مسحة من السخرية
بالتقابل المثير للشجن والتأمل . غير أن القضية التى أريد أن أناقش فيها المؤلف «
لأنها لا تأتى على لسان شخص واحد فحسب ، هو أكثر الشخصوس سلامة فى
العقل واعتدالا فى الرؤية من الشباب وهو ياسمين « ولكنها لأنها فيما يبدو تمثل
محورا استراتيجيا فى دلالة المسرحية ، يكررها المؤلف فى أعماله الأخرى وتتصل
بفلسفته فى تحليل الظواهر والإشارة إلى الحلول الممكنة لها ، وهى نقد جيل الشباب
اليوم لأنه بلا قضية ولا حلم مثل الأجيال السابقة . فياسمين تركت خطيبها الأول
لأنه لم يكن يتحمس لشيء وليست له أهداف عظمى فى الحياة مما يجعله تافها
لايعتد به ، وقد أعجبت بجلادها - الإرهابى - لأنه نموذج للشباب ذى القضية

الذى يمتلك - كما تقول - إحساسا عاليا بالواجب ، ومع أنها تعلن اختلافها في التفكير عنه إلا أنها تعرب له عن هذا الإعجاب ، لا في خطوة تكتيكية للسيطرة عليه ، فقد شاء المؤلف أن يجعلها وأمها تكفان عن التفكير في أية وسيلة للمقاومة ، مع أنها تمتلكان حبوا مهدئة ووسائل للتحايل عليه وانتزاع مسدس ، وإنما يجعلها تكاد تفتن به لأنه نقيض الفراغ الأيديولوجى الذى ساد بعد الفترة الذهبية الماضية ، عندما كان والدها في عصر السد العالى يمثل نموذج الإنسان ذى الهدف القومى والوطنى الواضح . والواقع أن هذه المقولة لا تقتصر على كاتبنا وإنما هي شديدة الرواج في الخطاب السياسى والثقافى العام مع أنها بالغة الخطورة والأحادية في المنظور، لأن الإصرار على تجسيد أحلام الأفراد في أهداف يروج لها بعض أنصار العهود الماضية بعد الثورة وقبلها يجعلنا دائما صرعى لدعوات التنظيمات والأيديولوجيات المختلفة . واعتقد أنه قد آن الأوان لكى ندرك أن طبيعة تحديث الدول الديموقراطية تجعل عملية التطور التدريجى المتقدم لتوفير حياة كريمة متحررة للمواطنين لا تتوقف على مشروعات تعبوية ولا زعامات أسطورية خارقة . بل تعتمد على نظام مدنى يحترم قواعد الحياة المعاصرة وحقوق الإنسان في العمل والحرية ويخلو من الابتزاز والاستغلال ، ويملك آلية تصويب اتجاهه عندما ينحرف بالشروط الديموقراطية الناجحة في كل المجتمعات المتقدمة . وماعدا ذلك من ترويج لأشكال الفاشيات السياسية والأيديولوجية بدعوى المشروعات العظمى والأحلام التاريخية إنما هو عودة للمراحل التى تجاوزناها تاريخيا ، ولنكن صرحاء مع أنفسنا . فليس من الممكن ولا من المطلوب الآن أن يخرج لنا قائد عسكري آخر يعيدنا لسن التجديد ، ولا لقائد روحى يضيف علينا بركاته السحرية ومعجزاته الخارقة . وليس أمامنا سوى أن نفهم إيقاع التطور الحضارى للشعوب وندرك قوانينه وننظم مجالنا المغناطيسى لخلق مجتمع منتج يتخذ العلم والحرية والحفاظ على هويته العربية مجالا لإطلاق أحلامه ومشروعاته وتوجيه قضاياها الفردية والجماعية . فهذه هي البوصلة الحقيقية التى تشير إلى المستقبل . وماعدا ذلك ليس سوى وسائل للاستلاب وبيع الأوهام في عالم يتسارع إيقاع تطوره بمعدلات كونية لن ترحم من يتوقف للنظر إلى الماضى في كل صوره وأشكاله .

سعد الله ونوس يعيد صياغة فاوست

التقدم نحو السراب

في مقدمه مسرحية « فاوست » للكاتب الألماني الخالد « جوتة » (١٧٤٩ - ١٨٣٢) يقف الشاعر مع مدير المسرح وشخص مسرح لتهيئة الجمهور لتلقى الأسطورة الكبرى في تاريخ الآداب العالمية فيقول الشاعر عن عمله :

« بماذا يحرك الشاعر كل القلوب ويتغلب على جميع العناصر؟ أليس هو الانسجام الذي ينبثق من الصدر ويضم العالم في قلبه ؟ حينما تمر الطبيعة خيطها الدائم الطول في غير اكتراث ، وحينما يرن خليط الكائنات اللامتجانسة على نحو يثير الضيق ، من ذا الذي يقسم التسلسل المتدفق الرتيب مشيعا فيه الحياة حتى يهتز إيقاعا وترن توافقاته النغمية الرائعة ؟ من يدع العاصفة تزجر بالوجدانات ، ومن يدع الشفق الأحمر يتوهج بالمعنى الجاد ؟ ومن ينثر كل أزهار الربيع الجميلة على الطريق الذي تسلكه المحبوبة ؟ ومن يصفّر الأوراق الخضراء الهينة إكليلا من مختلف أنواع المآثر ؟ من يؤمن الأولب ويوحد الآلهة ؟ إن قدرة الإنسان تتجلى في الشاعر ! ».

وهاهو كاتبنا العربي الكبير، أشد أصواتنا المسرحية عرامة وفطنة ، سعد الله ونوس يداعب آلهة الأولب ، ويلعب كبار شعرائه بصناعة فاوست جديدة ، تترجم قصة الغواية الشيطانية القديمة ، فتحيلها إلى مغامرة انفتاحية معاصرة ، بمنطق الرأسمالية الحديثة ، تضع المهاجر العربي المغترب « عبود الغاوي » في محنة العودة لبيع الروح والأهل والوطن « في صفقة شيطانية مع خادمه الأحذب العتيق ،

مقابل لذة طائشة ونعيم يجدد به شبابه وينتقم لمراراته . فيهتز إيقاع الأحداث بتوافقاتها العجيبة ، عندما تنتقل من الإطار الرومانسى الفردى إلى السياق الاجتماعى الشامل . وتتوهج حالات التطور الإنسانى لتضج بمعنى جاد وجديد ، بالغ الخطورة ، إذ تسفر ملحمة التقدم المادى ، فى وجهه الاستهلاكى الممقوت « عن ملحمة السراب » حيث تتناثر الكوارث محل الورد ، وتحدثم الوجدانات فى قلب العاصفة التاريخية . ويرتفع صوت « الزرقاء » الرائية العريية لينذر باستمرار الكوارث المتوالية ، ولا ينفذ وميض الإشفاق الذى يتخطف به قلب « عبود » - حليف الشيطان - لوقف حمامات الدم والخراب . ومهما اختلفنا مع الرؤية الفاجعة المقترنة بنذر الشؤم المألوفة عند نهاية كل قرن ، وتباعدنا عن ولولة الانحدار إلى قاع الهاوية « وضبطنا شعورنا على إيقاع حس التقدم الحضارى فإننا لابد أن نرتجف فرقا لحرارة المأساة وصدقها ، ونعجب بصفاتها وإحكامها ، ونرى فيها أمثلة هجائية كبرى للحياة العصرية تستشرف أفاق الشعرية الإنسانية ، وتجاوز بشكل بالغ الذكاء أكبر أعلامها دون أن تقع فى أسرهم « فتخلق موضوعها وشخصها وأحداثها من عجينة حياتنا اليوم ، وتنثف فيها خيرة الأسطورة القديمة لتقول معناها الجاد ودلالاتها الخطيرة .

حادثة الأمثلة الهشة :

وهناك مفارقة حادة فى مسرحية ونوس ، لأنها تعلن شيئا وتسعى لتحقيق نقيضه « ففى الوقت الذى تتقدم فيه إلينا تحت عنوان « ملحمة » تضع أقنعة العصور القديمة تحرض على أن تكون شديدة الحداثة بامتصاص أهم تقنيات الفن السابع السينمائى وطرقه فى تخليق العوالم وإثارة الانطباعات « عن طريق لعبة الضوء وتشكيل الأشياء وعرض اللوحات المتتالية فى نسيج متواشج ، فتوظف جماليات الصورة السينمائية وتتغذى بحركيتها السريعة فى ضبط إيقاع المشاهد لتوليد دلالات خاصة . فالمؤلف لا يكتفى بإدارة الحوار والتحكم فى مصائر الأحداث والأشخاص « ولكنه يعمد إلى وضع الأشياء فى منظور معين لإدارة

عواطف المشاهدين وتفعيل استجاباتهم في اتجاهات محددة . وهو بذلك يمضى في تنمية التقنيات المسرحية الحداثية خطوات جريئة . يتضح ذلك منذ السطور الأولى التى تشكل تحديا للمخرج التنفيذى حيث يقول : « ضوء باهر البياض يمتص حدود الموجودات وظلالها كما يحول الوجوه إلى بقع تتماوج بين السواد والبريق » ، وربما كانت أشعة الليزر هى التى تغرى المؤلف بوضع هذه المتطلبات ، لكنه لا يلبث أن يمعن فى هذا السبيل ، فيحاول فى مقدمة الفصل الثالث أن يزرع على خشبة المسرح فضاءات مناظرة لتلك التى سبقت السينما إلى تكوينها فى بعض أفلامها الملحمية الكبرى مثل « ذهب مع الريح » و « اليوم قبل الأخير للعالم » حيث يقول « فى هذا الجزء تتوالى المشاهد السريعة ، ومن المهم أن يتكون انطباع بأن الزمن يتدافع كالبروق الوامضة » وأن الأمكنة هلام رخو يتأرجح بين التشكل والزوال ، وعلى أرض المسرح تتبعثر نفايات حديثة ، أكياس نايلون ، علب صفيح ، علب كارتون . . إلخ ، وتزداد مع تقدم المشاهد . الأشخاص يتحركون بسرعة وكأن أمرا عاجلا يحث خطاهم ، حتى الأداء ينبغى أن يبدو أحيانا وكأن به نوعا من اللهاث » .

هنا تتجلى طريقة المؤلف فى صناعة شعرية المسرحية ، حيث تعتمد على تحقيق درجة عالية من التوازى بين الإيقاع الداخلى للأحداث فى الزمن والإيقاع الخارجى لحركة الأشياء والأشخاص على خشبة المسرح ، فالنفايات لا تتجمع إلا بفعل اضطراب الريح واختلال سطح الحياة ، والأشخاص لا يلهثون إلا عندما ترتفع درجة حرارتهم الجسدية بما لا يطيقه أنفسهم ومفردات العالم لا يتم اختيارها لجماليتها المستقلة كزهور وألوان . وإنما لقدرتها التعبيرية عن الدلالات الكونية فى الزمن والوجود . وإلى جانب شفرات الكلام والوقائع هناك شفرة التوافق العميق بين الحركة والمعنى ، بين المنظور وزاوية الرؤية . بين الوقائع ووقعها الشديد على نفس المشاهد . وإذا كان سعد الله ونوس يصر على أن يضع لفصولة المسرحية عناوين مركزة تحمل مفاتيح الدلالة الكلية لها ، ويذكرنا - من بعيد - بطريقة بريخت فى صناعة مسرحه الملحمى - دون تباعد - فإنه يلقى مسئولية تنفيذ هذه العناوين على

المخرج « على أساس أنها جزء من نسيج العمل يفترض إبرازها في العرض سواء عبر أداء الممثل « أو عبر لافتة مكتوبة تقدم الفصل ، أو تكون جزءاً من ديكور مشاهد المتوالي « كما يقول في الهامش وبوسعنا أن نلقى نظرة خاطفة على عناوين الفصول لنرسم خريطة الأحداث المعروضة ، فالفصل الأول « ويتضمن أربعة مشاهد ، يحمل عنوان « عودة عبود الفاوى الثالثة من المهجر » فنعرف أنه كانت هناك عودتان من قبل « اقتصرتا على تجديد شبابه بالزواج من عذارى الضيعة وتركهن مهجورات بعد ذلك .

أما الفصل الثانى فهو يعرض عبر سبعة مشاهد تنفيذ الفكرة الجهنمية في نفخ ربح الانفتاح الاقتصادى بعنوان « بيع الأراضى يثير في القرية هيجانات وصدامات . . وقايل يقتل أخاه هايل » . كما يقع الثالث أيضاً في سبعة مشاهد ويمعن في استكمال لوحات الصراع بعنوان « القرية هشة وعاصفة الجديد متوحشة . . تحولات وتحولات » ثم يصل الرابع لذروة الفتنة في مشاهد الخمسة مستعيراً لها العنوان الفردوسى المأثور : « مالا عين رأت ولا أذن سمعت » ويقع الخامس والأخير بمشاهد الأربعة وخاتمته الفاجعة في الذيل المكسور للمسرحية بعنوان « الزرقاء تبصر وتروى مقاطع ملحمة السراب . . نقاشات ونهايات » .

وبالرغم من هذه البنية الكلاسيكية الصارمة ، التى تجعل العمل يتوزع على خمسة فصول في ثمانية وعشرين مشهداً فإن الطابع الأليجورى الذى يجعل القرية أمثلة للعالم وملحمة تقدمه السرابى يلتقى منذ البداية مع محاور مابعد الحداثة الدلالية ، ويستخدم بعض معطياتها في التشتت والانتشار . وربما كانت بعض اللوحات الحوارية المنشورة في جسد المسرحية المرقط هى التى تفشى سر هشاشة القرية وكيفية تفتت صلابتها ، مما يشكل مركز الثقل في استراتيجيتها الدلالية ، فالمختار مثلاً - في الفصل الثالث - يصيبه الدوار الناجم عن سرعة إيقاع الأحداث ، فيقول له الشاب الطموح « أديب » :

- التغيير الذى طرأ على حياتنا واضح كالشمس ، منذ سنة أو أقل كانت الضيعة خاملة فقيرة ، كانت تتكرر أيامها البليدة وتحبط حماسة شبابه الطموحة ،

أما اليوم فقد غدت هذه القرية ذاتها كخلية النحل ، تغمرها الحيوية والرغبة في التطور . انظر إلى الناس ، صاروا أجمل . . صاروا يأكلون ويشبعون ، صاروا نشطين وفي عيونهم يتوقد الأمل والطموح .

فيرد عليه المختار :

- أما أنا فأخشى أن يكون الناس أصابها الدوار ، وأنها تجرى متحيرة وذاهلة في درب مجهول ، لاتعرف إلى أى مطاف سينتهى بها .

هنا نصل إلى مستوى التحديد الدقيق لحركة العالم وتفسيرها من منظورين : أحدهما بعين الألفة والاستكانة المميزة لجيل الآباء وطريقتهم في هجاء التحولات السريعة تعبيرا عن مشقة التكيف معها ، والثاني من منظور التطلع الملتهوف للتغير الجذري وتوديع الماضي الكسول بشماتة بما يجعل الموقف نموذجا مسنونا - كما كان يقول العجوز لوكاتش - لكن الهشاشة لا تلبث أن تتجاوز القرية - كما ينص على ذلك عنوان الفصل - لتدرك الأمثلة ذاتها ، فجرائم التطور السريع يتم إبرازها بمبالغة واضحة لإدانتها . وكأن الركود القاتل والبؤس الأليف للتخلف ليسا أشد فتكا في قتل النفوس الطامحة والآمال المتوثبة من طلقات الرصاص وحز السكاكين ، وتكثيف سليات التحول بتغيير سرعة تسجيلها لايلبث أن ينتج أصواتا ناشزة هي ذاتها الأصوات الطبيعية عندما تستوفي امتداداتها في الزمن ومقاماتها في الإيقاع . وإذا كانت بقية فصول الأمثلة تنحاز لمنظور الكبار وتدفع الحياة بالعبثية الفاجعة عندما ترى في أحلام التقدم مجرد سراب خادع فإنها تصب في تيار فلسفة الحداثة المضفور بروح الطليعية المنبئة بالكوارث والمحدرة من مصيرها المحتوم .

انتشار الأسطورة والبصيرة المضادة :

تخلو المسرحية في مطلعها من ثبت بأسماء الشخصيات على عادة الكتابة

المسرحية في تحديد الشخصوص وأوصافهم . ويبدو أن «نوس» قد تخلص من وهم معوق عندما فرغ للتأليف المسرحى بغض النظر عن العروض الفعلية كما فعل توفيق الحكيم قبله حتى يبرأ من إحباط الواقع ومراراته . فالمسرح المكتوب عمل إيداعى يدخل فى قدرات المؤلفين . لكن تنفيذ العروض يتطلب شروطاً من حرية الحركة وتقبل المجتمع للنقد وأريحية السلطة لاتتوفر فى معظم البيئات العربية . ومع أن «عبود الغاوى» يبدو كما لو كان بطل المسرحية إلا أنه لا يلبث أن يختفى من معظم المشاهد ويحل محله رجال القرية ونساؤها وهم يدورون فى فلكه وينفذون مشيئة . لكن أسلوب توزيع الأحداث يتسم بخاصية الانتشار والتشتت . فالعمل كما أشرنا يتألف من ثمانية وعشرين مشهداً ، ويصل عدد الشخصوص إلى ثلاثة وعشرين . وهى تشتبك فى ثنائيات تغلب على معظم المشاهد ، إذ نادراً ما نرى أكثر من اثنين أو ينفرد شخص واحد بالمشهد . ويعنى ذلك أن متوسط ظهور الشخصيات يتراوح بين مشهدين أو ثلاثة . مما يجعل البطولة الحقيقية للقرية بأكملها وما يعترئها من تحولات دون أن تتجسد بشكل واضح فى نماذج معمقة ومتسعة ، الأمر الذى أدى إلى بروز حالات كثيرة من المطامح والأشواق والصراعات ، لكنها مختزلة ومضغوطة توشك أن تؤلف مسرحيات قصيرة محبوة . وكما أن التطور الروائى المحدث قد انتهى الآن إلى تشكيل روايات توشك أن تكون عقداً منظوماً من حبات قصصية قصيرة فإن مسرحية سعد الله ونوس هذه تتألف من جملة مسرحيات قصيرة تنظمها وحدة الاتجاه والإيقاع والدلالة ، وهى تعتمد على نوع من تعقيل الأسطورة القديمة ، فالتحالف الذى يقيمه عبود الغاوى (فاوست الجديد) مع خادمه (الشیطان) يقع فى نطاق المحتمل الذى يتضمن بالعطر العتيق دون أن يخرج على مقتضيات الواقع ، فكأنه يترجم المجاز المتبقى فى عروق اللغة إلى أحداث فعلية ، فهو موكل بأن يكون أداة للغواية التى لا تقتصر على بيع روحه فحسب ، بل تتجاوز ذلك إلى نفخ روح الجشع والمادية والشبق فى الضيعة كلها ، ويتم ذلك بسهولة عبر مشروع التحديث بإنشاء المجمع السياحى وبيع الأراضى بأضعاف ثمنها وافتتاح المخزن الضخم ، ولا ندرى فيم تستغل كل تلك الأراضى لأن هذا محذوف من المجاز؟ إذ لو أشارت المسرحية لمشروع

صناعية أو عمرانية لفقدت هدفها في إدانة التطور. وتقوم بعض المشاهد بالتمثيل النموذجي لنوع هذه التحولات الخبيثة، وذلك مثل حفلة افتتاح المخزن واصطحاب الخادم الشرير لزوجتي عبود السابقتين لإقامة عرض للأزياء الفاضحة مما يشعل شهوات الرجال ويبرز طبيعة الخادم الشيطانية في طقوسه إذ « يخرج من جيبه علبة يفتحها، فينبعث منها دخان أحمر يجعله يختفى ومعه المرأتان » وهكذا يستحضر المناخ الأسطوري المغلف من قبل « وتندفع جموع الرجال خاضعين لسطوة الوهم في تقبيل الفساتين واحتضان النماذج ظناً أنها نساء فاتنات ولا يفقهون سوى برش الماء عليهم للتخلص من لعبة الشيطان . هنا يستوى المجاز بالحقيقة والعبارة المصكوكة بالحدث المقدم، فكأن الناس يحيون في الكلمات مرة أخرى بالعودة إلى جذورها التمثيلي، مما يكشف عن فعل اللغة في السلوك ومعايشة الأسطورة للإنسان » لكنه يقوم عامداً بتغيب أحداث أخرى تشهد للتطور بفعاليته في إشباع حاجات الإنسان في الصحة والعلم والسعادة، لأنه يريد للمشاهد أن تشكل إطاراً لنوع من الكوميديا السوداء التي تجعلنا نضحك من شر البلية .

على أن هناك بصيرة مضادة لصناعة الشر، تمثلها الزرقاء بقوتها التنبئية الخارقة « إنها الأسطورة العربية المكرورة في مواجهة الشر الغربي المتلبس بجسد عبود الغاوي، وعندما يلح عليها بسام الراضى وهو الوحيد الراض عن عمد تنضم إليه فاطمة لتشكيل الجبهة اليائسة . عندما يلح على الزرقاء كى تخبره بما ترى ترد عليه قائلة :

— ليتنى لا أعرف ولا أرى، لا أدري متى تم ذلك ولكن أعلم أن قرينه الشيطان، وأن بينهما اتفاقاً وميثاقاً . . ستخيم على القرية غواية لا تقاوم « أبصر الناس وكأنهم سكارى، فقدوا البصائر والضمائر، مقامات تنهار وأعراض تباع (تغمض عينيها) آه . . أبصر ما هو أروع! أرى أشجاراً تخلع نضرتها، تتفحم، أرى ثعباناً يتقيأ فئراناً . . أرى مطراً من الأشياء والنفايات « والناس مسعورة تتناهبها » .

ومع أن هذه الكلمات تبقى بعطر « جوته » العظيم مثل لمحات أخرى في المسرحية لكن شخصية الزرقاء — وكل شخصيات مسرحية ونوس — لامقابل حرفيا لها في الأسطورة القديمة ، فهي هنا فلاحه بصيرة يختصم ابنها من أجل الميراث فيسفك المتعلم المنبت بجذوره من الأرض دم الجاهل الذي يدافع عنها ، فتقع بذلك في قلب مأساة الشر الذي أخذ يغلف الحياة بطابعها العبثي وألوانها المرعبة . إنها تستقطب بؤرة المسرحية الدلالية تمثيلا للوعى الشقى بمتغيرات الحياة بالتفسير الذى يجعلها من علامات القيامة » والعجيب أن صوتها يكتسب فداحة المصدقية وصرامة اليقين المتشائم ، مما يجعلها ثقيلة الوطأة في تشكيل المعنى الكلى للعمل المسرحى » هذا المعنى الذى يكتمل بكلمات بسام وهو يحاورها متذكرا الفقر الكافر ، الذى جعلهم يمضون شتاءات عصيبة » لا يذوقون خلال شهرين متوالين سوى الأعشاب المطبوخة بقليل من الزيت ، مما يجعله لا يستطيع أن يهمل للماضى أو يترحم عليه ، ثم يتوق لاكتشاف درب المستقبل قائلا :

— لو توفر لنا الوعى والإرادة لوجدنا الطريق الصحيح الذى يخلصنا من الفقر ويوفر لنا التقدم والكرامة . . من المؤكد أن هذا الطريق موجود ، وأنه ممكن أيضا عندئذ تنفتح ثغرة بالغة الأهمية في جدار هذا التشاؤم الحاد الرافض للتطور السريع ولقوانين المجتمع الاستهلاكي الشره ، خاصة في عصر سقوط الأيديولوجيات . يتبلور ذلك في حلم مثالى رائق يداعب مخيلة المبدعين والمصلحين دائما : كيف يمكن أن نكسب الرخاء والرفاهية دون أن ندفع ثمنها غاليا من عاداتنا المستقرة وإيقاعنا الهادئ وتنعمنا اللذيد بخضرة الأشجار وضوء الأقمار؟ كيف يمكن أن نحقق معادلة جنة التنمية الاقتصادية دون جحيم الجريمة وسعار التنافس حتى يتحقق الفردوس على الأرض اللعينة ، هذا هو السراب الفعلى الذى تنشده الملحمة ، تقدم بلا عذابات ، تحديث دون تمزقات ، تغير كامل لمنظومة القوانين المادية مع الإبقاء على هيكل القيم الجميلة !!

نهاية المفارقات :

تستخدم المسرحية بالمواقف الحدية واللحظات الحدية ، بالمفارقات والأمثولات ،

تطاول كل واحدة منها رأس أختها ، لكن هناك مشهدين يستحقان التأمل المنفرد لأنهما يقدمان مونولوجا وحيد الصوت ، أولهما يجرى على لسان الشيخ عباس من فوق منبر الجامع الذى بناه عبود الغاوى بأمواله واحتج عليه الشيطان لأنه يخرج عن مشروعه قبل أن يعتبر على الطريقة التى يوظفه بها ، ويقدم المشهد السابع من الفصل الثالث بخطبة الشيخ عباس وهو يدعو الناس كى لا يحفظوا أموالهم فى البنوك الربوية ويودعوها لدى المحسن « عبود الغاوى » لتضاعف بالربح الحلال ، وبهذا تعود الأموال لمصدرها ويتم تبرير التحديث الاقتصادى المشروع .

أما المشهد الآخر فهو أغنية الضياع النادمة التى ينشدها ياسين « مغنى الرابة الذى انتهى بفقدان أصوته وصورته » وتقديم ابنته العذراء رباب هدية فاحشة لعبود كى يحقق أحلاما زائفة فى الشهرة والمجد . وبهذا فإن شفرتى الدين والفن هما الثتان تتعرضان للانتهاك عندما توظفان لخدمة الأهداف الشيطانية .

على أن طبيعة التشكيل الشائى للمشاهد المصفورة يجعل المواقف تتعقد ، والأحداث تتفاقم بين الأطراف المتبادلة ، فلا تلبث المشكلات المطروحة أن تعثر على حلولها فى النهاية . فهذا محمد القاسم الذى رفض الشاب أديب الناطور - عميل الغاوى وأحد أدوات التنفيذ - عندما تقدم لخطبة ابنته للفوارق الطبقية بينهما ، لم يلبث عندما اشتد به السكر وخطف الغاوى بصره ببريق شهوة العشق والمال أن طلب « أديب » كى يقرأ معه فاتحة ابنته فى الشارع دون أن يصبر حتى يصل للمنزل . وتلك فضة - زوجة ياسين المغنى - بعد أن طالت علاقتها الأثمة مع عبد الرحمن الدرويش دون أن تشبع بثر الحرمان العميقة فى روحها وجسدها النهم للترف والشهوة تمسها لخطة تطهر فتقنت وتزهت وتتركه يتحطم على مائدة القمار ، كما ترك زوجها يهيم فى كرم التين ، وهو ينشد أغنية ضياعه . وينتهى عبود الغاوى إلى بيع مشروعه للغرباء - وفيهم كبار المسئولين - كى يبقى أهل القرية فى مهب العاصفة التى تحتاج كل شىء لا ينجو منها حتى الشيخ عباس ولا محمد القاسم ولا بقية الأعيان ولا يبقى سوى صوت الزرقاء ، وهى ترى مظاهر « ملحمة السراب » والخراب التى يقال إنها ملحمة التقدم ، يطاول بها سعد الله ونوس قامة جوتة « ويطلق صوته الشعرى الرافض للهوان والمنشد لثالية الفنان .

الفهرس

- من جماليات الفنون البصرية - قراءة الصورة ١ ٥
- من جماليات الفنون البصرية - قراءة الصورة ٢ ١١
- خالتي صفية والدير : من الأدب إلى التلفزيون ١٨
- الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل ٣٤
- قراءة في ديوان التنين - البياتي يمزق الأقنعة الشعرية ٤٩
- استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي ٥٧
- كل هذا الشعر في مائيات عدلى رزق الله : أسطورة الشعر ومداه ٧٦
- الرهان على الحقيقة الشعرية ٨٧
- مطالعة في أقمار الشعر : من يخاطب فاروق جويده ٩٨
- قصيدة النثر بين فاطمة وإيمان ١٠٧
- حادى بادی وطفولة الشعر ١١٨
- جنة الحلم الأندلسى ١٢٦
- طرافة التخيل عند المازنى ١٣١
- حريق الأنحيلة وفك الخط ١٣٩
- ثلاثية غرناطة وتخيل التاريخ ١٥٠
- قيام وانهار آل مستجاب ١٥٩
- قراءة في أوراق نوال السعداوى : البوح وشجاعة الإبداع ١٦٨
- العاشق والمعشوق كتابة تبحث عن ذاتها ٧٩
- قراءة في إيقاعات متعاكسة : صاحبة القرية الذهبية ١٩٠
- دهايز الطاهر وطار ٩٧
- كتابة الارتجال في سيرة شكرى ٢٠٦
- حوار الزهرة والجنزير ٢١٨
- سعد الله ونوس يعيد صياغة فاوست ٢٢٨

رقم الايداع : ٩٧ / ١٠٨٤٣
I.S.B.N. : 977 - 09 - 0396 - 5

مطابع الشروق

القاهرة : ٨ شارع سيويه المصرى - ت ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص ب ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

قِرَاءَةُ الصُّورَةِ وَصُورَةُ الْقِرَاءَةِ

تعودنا في الأدبيات العربية أن نفهم من كلمة الصورة دلالتها الحقيقية والمجازية في الآن ذاته، فهي الشكل البصري المتعين بمقدار ما هي المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية، بحيث أصبحت الصورة الشعرية مثلاً تقف على نفس مستوى صورة الغلاف، وصار من الضروري أن نميز بين الأنواع المختلفة للصور في علاقتها بالواقع الخارجي غير اللغوي، حتى نستطيع مقارنة منظومة الفنون البصرية الجديدة ونأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية، وخاصة أن إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم إستراتيجيات التواصل الإنساني يجعلانها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة؛ فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحه، حيث يقوم الإعلام بدور الإعلان ويتم توجيه الرأي باستشارة الحساسية الجمالية للمتلقي، وتتفجر أكبر ثورة للمعلومات عبر شبكات النقل الكوني للصور البصرية واللغوية في الوقت ذاته.